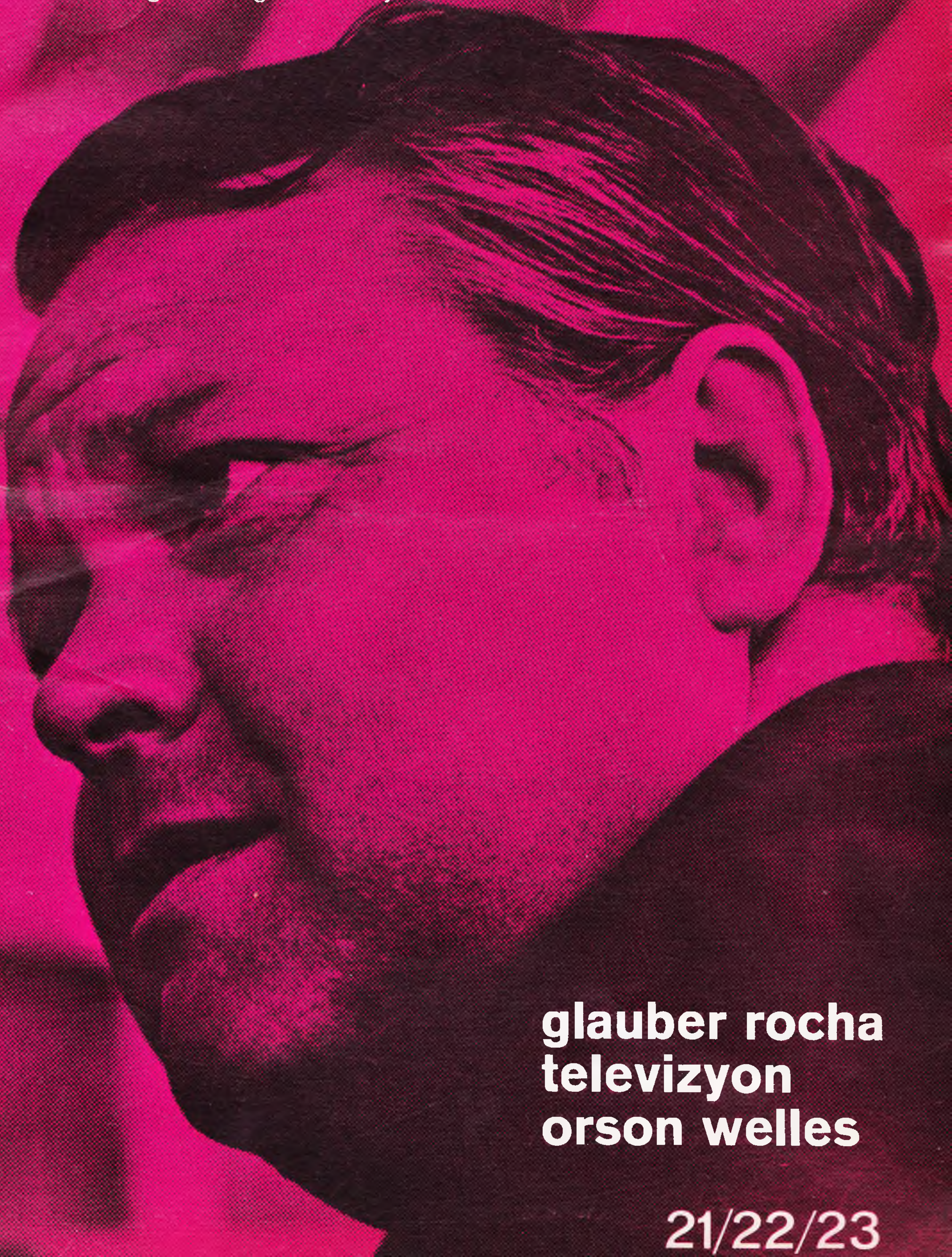
yeni sinema

sinema dergisi ● ağustos – eylül – ekim 1968 ● 8 lira



glauber rocha
televizyon
orson welles

21/22/23

yeni sinema 21-22-23

yıl 3 | Sayı 21/22/23 | ağustos-eylül-ekim 1968

içindekiler

yeni sinema — türk sinematek derneği'nin yayın organı, aylık sinema dergisi — sahibi: TSD adı-na şakir eczacıbaşı — sorumlu yazı işleri yönetmeni: hüseyin hacıbaşıoğlu — teknik sekreter jak şalom — yazı kurulu: hüseyin baş, cevat çapan, onat kutlar, tuncan okan — dergide [illegible]-lanan yazılardaki düşüncelerin sorumluluğu yazarlarına aittir, dergiyi bağlamaz — yönetim yer mis sokak 12, şerif han, kat 3, beyoğlu, istanbul — tel: 49 87 43 — ankara temsilcisi: abdullah nefes — ankara bürosu: mithatpaşa cad., 48/9, birlik apt., yenişehir — tel: 12 00 06 — yazışma p.k. 307 beyoğlu, istanbul — sayısı 4, yıllığı 48 tl. — dizgi, baskı: gün matbaası. tel: 27 39 — kapak baskısı: san reklâm ajansı. tel. 49 11 22 — son baskı tarihi: 11.10.1968.

MERDİVENİN DİBİNDEKİ GÜLÜMSEYİŞ

69 yılının ilk basamağının dibindeyiz. Her yıl bu günlerde sinema yazarları, gelecek sinema mevsiminin açıkça görünen sürekli yozlaşmasını, kalitesizliğini, Türk seyircisini bir mevsim daha yerli ve ithal malı bayağılıklarla sömürmek için kurulan tuzakları düşünerek, karamsar, kızgın ya da alaycı yazılar yayınlarlar. Ülkedeki bini aşkın karanlık salonda milyonlarca seyirci, gene ringoların yerli kopyaları, İtalyan asılları, Hollywoodlu ağabeyleriyle oyalanacak, İstanbuldan Los Angeles'a uzanan bir sömürü çizgisi üzerinde pembe telefonlar, pembe düşlerle avutulacak, faşist şiddet'e bulunmaz bir bilinçaltı hazırlayan vur-kır'larla gençler eğitilecek (!), kısaca dörtbaşı mamur bir soytarılık araya sıkışmış birkaç gerçek kırıntısını çiğneyip geçerek borusunu bir yıl daha öttürecektir. Bütün bir yıl boyunca bu karanlık salonlarda olup bitenler bilinçli ve onurlu bir ulusun, onun aydınlarının, sanatçılarının, yazarlarının, gerçeği sezebilen seyircilerinin tahammül edemiyeceği bir yozlaşmanın, çirkinliğin ve beyin yıkamanın tortularını bırakıp geçecektir. Kirli ellerin izleriyle banknot rengine dönüşmüş bu sözümona beyaz perdelerde Afrikalı kurtuluş savaşçıları yamyamlara, Güney Amerikalı gerillacılar haydutlara, Amerikan deniz piyadeleri meleklere, Anadolu halk kahramanları ringo bozması eşkıyalara, Beyoğlunun kabadayıları da halk kahramanlarına dönüşecek; hıristiyan, müslüman ve yahudi dinleri peşpeşe ve değişik kaynaklardan pazara sürülecek; Ortaasya'dan, Teksas'tan ve Sicilyadan «at sürüp» gelen kovboylar halkımıza kendi gerçeklerini unutturmak için yoksul kasabalarımızda cirit atacaklardır.

Dostun seyirci kalıp düşmanın alabildiğine kırdığı bu garip sa-

vaşta geceyarısı, yürekli birkaç horozun ayışığına bakıp erken öttükleri saatte, cesetlerin gözleriyle geçinen Minervanın baykuşları (yani fırsatçı birkaç yönetmen ve düzen şakşakçısı) açıkgöz uykularından uyanacaklar, ellerinde ok kirişleriyle bekliyen meçhul osmanlı cellatlarına bağıracaklar: «Tez susturun şunları. Bunlar gâvurdur. Biz halkın istediğini yapıyoruz. Milli, milliyetçi...» Ve gene düşünecekler ki böyle ortalık kuş karışmasına gelince meydan çakallara kalacaktır. Sanacaklar ki Türk sineması onlara Hünkârın bağışladığı timardır, zeamet mülküdür. Bir çiftlik ağası kurumuyla yazılar yazacaklar «Aydınları sinema sanatından uzak tutmakta fayda vardır...» diye. Bir yandan sansür kuruluna yaranacaklar, bir yandan da Bâbıâli'nin en gerici gazetelerinde «mukaddesatçı» makaleler döşeneceklerdir. Kısaca bir yıl daha kuvvetin hak, paranın kuvvet olduğu Yeşilçam ormanında av borularını öttüreceklerdir.
Ama yağma Hasan Kazankaya'nın böreği yok artık. Kapkaç düzeninin ipliği pazara çıkmıştır. Görünen ışık bozkurtlar, Karakurt'larla kuzuları birbirine karıştıran ve Minerva'nın açıkgöz baykuşlarına bilgelik masalları anlatma fırsatı veren, tornada çevrilmiş faşistleri ilerici gibi gösteren ayışığı değil. Ağaran, ak perdenin de yüzünü ağartacak olan gerçek gün ışığıdır. Genç kuşakların, taviz vermez, gerçekçi, çıkargözetmez, halk yararına, devrimci ateşidir yeni ellere devredilen. Şimdi az sayıları bu genç sinemacıların, bu gözünü budaktan dilini dudaktan sakınmaz yazarların. Usta değiller, olanakları kısıtlı, paraları yok. Ama gerçek sinemayı çıkarcılara tutsak eden duvarlarda bir küçük gedik açmayı başardılar, yani başladılar işe. Bundan sonrası halkı ve gerçekleri anlama güçlerine, sanatçı yetilerine, tavizsiz tutumlarını sürdürebilme inatlarına bağlı.
Bu yüzden biz, Yeni Sinema'nın yazarları, artık yukardaki karanlık tabloya bakıp umutsuz satırlarla çıkmıyoruz karşınıza. Tam tersine merdivenin dibinde bir umut ışığıdır gülümseyen. Sakin, kararlı, kendine güvenen. Türk halkının düzenlerin en iyisine, sanatların ve bu arada sinema sanatlarının en hasına ergeç ulaşacağını bilenlerin aydınlık umudu.
Bu umutları sizlerle paylaştığımıza inanıyoruz.

YENİ SİNEMA

HABERLER

Geçenlerde ölen ünlü Türk film yapımcısı ve getiricisi **Halil Kâmil Kamil**'in mirasçıları yıllar süren bir çalışma sonucunda meydana getirdiği arşivinin bir bölüğünü Türk Sinematek Derneği'ne bağışlamışlardır.

Halil Kâmil Kamil önceleri plâk doldurma işleri ve film getiriciliğiyle uğraşırken 1937 Mecidiyeköyü'nde garajdan bozma bir stüdyo kurarak dublâj işleri yapmaya başladı; sonra film yapımına geçti. Bu arada 1937'de «Türk inkilâbında terakki hamleleri» adında bir montaj filmi çıkardı. İlk yerli filmi, 1938'de piyasaya çıkarılan «Taş Parçası»dır. Halil Kâmil'in yapımcılığını yaptığı filmlerden en eskileri olan Taş Parçası, Yılmaz Ali, ve Kıvırcık Paşa TSD arşivinde bulunmaktadır.

Birkaç yıldan beri sadece film işletmeciliği yapmakta olan Halil Kâmil Kamil bu yılın başlarında ölmüştü.



Berlin ve Locarno Uluslararası Film Şenliklerine katılması gerekirken Merkez Film Kontrol Komisyonu tarafından bir türlü gösterilme izni alamayan **Yılmaz Güney**'in filmi **«Seyyit Han»**ın ne olacağı hâlâ belli değil. Ankara'da bu işle ilgilenebilecek ne kadar yetkili varsa, hepsi de filme güçlük çıkarmakta birbirleriyle yarışıyorlar. Filmin yapımcısına sorulan sorulardan biri şöyle «Türkiye'de bu kadar modern köy varken filme çekecek başka bir yer bulamadınız mı?» Bir başkası «Türkiye'de giyilen giysiler hep bunlar gibi mi ki siz...» Ve bir başkası «Keje ne demek, böyle ad olur muymuş Türkiye'de?». Bu gidişle çok bekleyeceğe benzer Seyyit Han gösterilme iznini alıncaya kadar. İşgüzarlık şampiyonları yönetici koltuklarında oturmaya devam ettikçe de çok «Seyyit Han»lar dönecektir Ankara'lardan geri.



Büyük çoğunluğu öğrenci olan otuza yakın genç kısa film yapımcısı bir araya gelerek **«Genç Sinema»** adlı devrimci bir sinema dergisi yayımlamaya başlamışlardır. Çalışmalarını tam bağımsızlık içinde yürütme kararında olan genç sinemacılar, yaptıkları filmlerin yanında dergilerini de eylemin ilk adımı olarak yayımlayacaklarını söylemişlerdir. Her ayın birinci günü çıkacak olan **«Genç Sinema»** dergisinin ancak sinemaseverlerin ilgisiyle yaşayabileceğini ifade eden kısa filmciler, amaçlarını bir Bildiri ile derginin ilk sayısında açıklamaktadırlar. **«Yeni Sinema»**, son yıllarda gelişen sinema olaylarına başka yönlerden de yeni kan dolaşımları getirecek **«Genç Sinema»** dergisine yayın hayatında başarılar ve amaçlarına ulaşmasını diler.



Almanyanın en önemli film dergilerinden **Filmstudio** dergisi yazarı **Barbara Bernauer** geçtiğimiz günlerde Türk Sinematek Derneğine gelerek çalışmalar üzerinde bilgi almış ve birkaç kısa Türk filmi görmüştür. Aynı zamanda Frankfurt Üniversitesi Sinema Derneği'nin çalışmalarını yöneten yazar, TSD ile karşılıklı ilişkiler kurulması konusunda neler yapılabileceğini araştırmıştır. Nijat Özön'ün **«Yeni Sinema»**nın 17. **«Türk Sineması»** özel sayısında yayımlanan **«Türk Sinemasının Sorunları»** başlıklı yazısını kendi dergilerinde de yayımlamak istediklerini belirten Barbara Bernauer «Yeni Sinema»ya da zaman zaman yazı göndereceğini söylemiştir.

SİNEMA ve TELEVİZYON

semih tuğrul

S. Tuğrul'un Türk Sinematek Derneğinin Ankara Bürosunda 24 Nisan 1968'de verdiği konferanstan özetlenmiştir.

Sinema 73 yıllık geçmişi bulunan bir sanat, öte yandan da, dallı budaklı, koskocaman bir endüstridir.

Televizyonun geçmişi ise, şunun şurasında, 20 - 25 yıla dayanıyor. Sinema nasıl tek kişinin buluşu değil ise, Televizyon da tek kişinin buluşu değildir. TV'nun temelini teşkil eden «katod» lambasının 1926'da geliştirilmesine rağmen, ilk düzenli, programlı TV yayınına 1933'te **New Jersey**'de **Camden** şehrinde başlanmıştır. Lumière'in ilk «sinematografi» gösterisinden 38 yıl sonra.

İkinci dünya savaşı Batının pek çok ülkesinde TV ile ilgili bilimsel çalışma ve araştırmaları durdurduğundan, savaşı izleyen yıllar 1946 ve 1947'ler, hemen her yerde, TV'nun resmî doğum tarihi olarak kabul edilmektedir.

Sinema günümüzde ne denli evrensel, ne denli yaygın, ne denli uluslararası bir kişiliğe sahip ise, Televizyon, şimdiki halde, o denli bölgesel ve uygulaması yalnız ulusal sınırlara dayanan bir buluştur. Uzaya fırlatılan haberleşme uydularının bir kıtadan ötekine TV programlarını aktardığı gerçektir. Avrupada **«Eurovision», «Intervision»** gibi uluslararası televizyon işbirliği kurumları önemli TV programlarını bir ülkeden ötekine iletmektedirler. Ancak, bunlar, her şeye rağmen, sınırlı kalan uygulamalarıdır. Gün gelecek, televizyon da şimdiki «ulusallık», «bölgesellik» niteliklerini kaybedecek, yaygınlaşacaktır.

Sinema, 70 yılına rağmen bugün ne denli güçlü ve gittikçe güçlenen bir sanat ise, buna karşılık, TV hâlâ gerçek yolunu bulamamış, bocalamakta olan, temel ilkeleri bile hâlâ tartışma konusu yapılan bir buluş olarak kalmaktadır.

Ülkesine ve rejimine göre, kuşkulu ve tutarsız politikacının elinde baskı aracıdır televizyon. Sırasında da, malına alıcı arayan büyük sermayenin, kapitalistin elinde reklâm çığırtkanıdır. Sırasında sinema yapmaya heveslenen fakat yapabilmek yeteneğinden yoksun kişinin elinde yaz boz tahtası; sırasında da, yoksul insan yığınlarına yoksulluklarını unutturucu bir «pembe rüyalar makinasıdır». Çoğunlukla da, sinemanın yüzbinlerce kilometre uzunluğundaki eski çamaşırlarını kullanan, bunlarla geçinen bir endüstridir.

Temelden ayrılıklar ve bunların yanı sıra düzeyde kalan benzerlikler var sinema ile televizyon arasında. TV'nun bir özelliği, önemli bir açığı, kalıcı olmamasıdır. En başarılı, en ilginç bir TV programının ömrü o programın yayın süresi kadardır. Aynı programı bir kez daha izlemek, derinlemesine inceliyebilmek artık raslantılara kalmıştır. Sinema sanatının temel kurallarını İngiliz filmcisi de uygular, Sovyet filmcisi de, Japon, Macar, Fransız filmcisi de.

Televizyonun temel kurallarının çoğu Sine-

madan esinlenerek uygulanan kurallardır. Ama, çalışma, uygulama biçimleri bir ülkeden ötekine değişir. Fransız TV yönetmeni herhangi bir program uygulamasında karşısına çıkan sorunları pragmatik davranışlarla, emprovizasyon ile çözümler. İngiliz TV yönetmeni en basit trafikli bir programı uygularken hiç bir sorunu emprovizasyona bırakmaz, savaş plânları hazırlar gibi, elektronik stüdyo plânları üzerinde her şeyi milimetrik ölçülerle önceden tesbit eder. İspanya televizyonunda bir program uygulanırken her işe herkes burnunu sokar, ortada bir panik havası eser, yarım saatte kaydı yapılacak bir programın provası 6 saat sürer ve yayında da yine sık sık kesmeler, duraklamalar, aksaklıklar olur. Kısacası, evrensel bir sinema sanatından söz edildiği gibi evrensel bir televizyon sanatından, bu sanatın geçerli ve tutarlı ilke ve kurallarından söz etmeye, pek imkân yoktur.



Sinema 50 nci yılına yaklaşırken karşısında televizyonu buldu. O yılların sineması hayli sallantılı, hayli bunalımlı bir durumda idi. Filmciler kendi bunalımlarının, verimsizliklerinin nedenlerini araştırmak çabasına katlanmadan, tüm suçu televizyona yüklediler. Bu yeni buluş sinemayı öldürecek gibisinden kesin yargılar verdiler. Yetmiş yıl önce, bir takım insanların «sinema artık tiyatroyu öldürecek» dedikleri gibi. Amerikan sineması. TV'nun yayınlanmaya başlamasından çok önce yozlaşmaya yüz tutmuştu. Hollywood'un ünlü film şirketlerinin kodaman patronları kara düşüncelere daldılar 1950'lere doğru.

Oysa, Amerikada TV'nun doğduğu ve yayılmaya yüz tuttuğu tarihlerde Savaş sona ermiş, üstelik Amerikan filmcilik endüstrisi hiç de zararlı çıkmamıştı savaştan. Hollywood'un, dünyanın belli başlı sinema pazarlarında kurduğu hegemonya sürüp gitmekteydi.

Buna karşılık, savaşı kendi topraklarında yaşayan Avrupada film endüstrisi kurumları da parçalanmış, hiç değilse, bunlardan çoğu zayıflamıştı. O sıralarda dünyanın pek çok ülkesinde sinema demek hâlâ Amerikan sineması demekti.

Bu görüş Türkiyede de ağır basıyordu. Uzun süren savaş Türkiyedeki yabancı film getiricilerinin Avrupa ile ilişkilerini kesmiş, bunların hemen hepsi Hollywood şirketlerine yönelmişlerdi. Türk sinema seyircileri hemen her yıl 500'e yakın Amerikan filmi ile «besleniyorlardı». Doğrusu istenirse, bu «beslenmek» değil, «zehirlenmek»; hayli sistemli ve hayli derinden derine bir «beyin yıkanmasına» tabi tutulmaktı. Toplumbilimcilerin «the american way of life» (amerikan biçimi yaşantı) diye tanımladıkları tutarsız bir dünya görüşü Türk sinema seyircilerinin kafasında gitgide yer etmekteydi.

Ortak özelliği «escapist», «gerçeklerden kaçıcı» görüşe dayanan bu Amerikan filmleri yalnız Türkiyedeki değil, dünyanın hemen her ülkesinde milyonlarca seyirciye hafiften hafife uyuşturucu, uyutucu bir afyon etkisi yapmaktaydı.

Hollywood'un bu tür filmleri bazı toplumlardaki insanların uyuklamasına, bir lokma bir hırka felsefesine dört elle sarılmalarına yol açarken, küçük insanların tüm umutları «made in USA» mutlu sonuçları gözetliyordu. Nice tütün işçisi, nice çamaşırcı kız, nice daktilo, nice sekreter, günlerden bir gün bir yakışıklı prensin karşılarına çıkacağına, kendilerini kurtaracağına inanmakta sakınca görmemekteydiler bu filmlerin etkisi ile.

Bu arada Amerikan filimlerinin, bazı toplumlarda, beklenmeyen tepkilere de yol açtığı görüldü. Bugün Üçüncü Dünya ülkeleri adını verdiğimiz ve çoğu o tarihlerde sömürge düzeninden henüz kurtulmamış olan ülkelerin insanları Amerikan filmlerinin karşısında gözlerini fal taşı gibi açtılar. Bu filmlerin aracılığı ile yepyeni çevreleri, kendilerinin hiç bilmedikleri ülkeleri, o ülkelerin insanlarının yaşantısını gördüler. O insanların günlük yaşantılarında nelere sahip olduklarını görünce kendi yoksulluklarının bilincine daha kolay vardılar. Bir buz dolabı bile satın alacak malî güçte olmayan insanların gözünde buz dolabı devleşti, içinde pinekledikleri sömürge düzenine başkaldırmalarını gerektiren bir ayaklanma, bir ihtilâl sembolü oluverdi.

1947 - 1951 Yılları arasında Hollywood sineması «mutlu son»'lu filmleri düzinelerle dünya pazarlarına sürerken Avrupada da umulmadık gelişmeler yer aldı. **Rosselini «Paisa»** yı çevirmişti. **De Sica «Sciuscia»** üzerinde

çalışıyordu. **«Roma açık şehir»** çoktan piyasaya çıkmıştı.**René Clément «Demiryolu savaşı»**'nı tamamlamıştı **«Yer sarsılıyor», «Bisiklet hırsızları»** gibi güçlü İtalyan filmleri sinema sanatı çevrelerinde fırtınalar yaratıyordu.

Holloywood'a gelince, o yıllarda **Dassin** gibi, **Wilder, Kazan, Flaherty** gibi ustalar güçlü birkaç film ortaya koymuşlardı. Bunlar çoğunlukla Amerikan filmciliğinin soylu geleneklerine yakışır türde yapıtlardı. (**Brute Force, The Naked City, Sunset Boulevard, Louisiana Story, Gentlemen's agreement,** v.b.. gibi). Fakat, Hollywood'un, sayısı yüzleri aşan günlük tüketim mallarının yanında hemen hiç kimse Dassin'e, Wilder'e, Kazan'a, Flaherty'ye kulak asmıyordu. Daha da beklenmedik bir şey oldu. Dünyanın pek çok ülkesinde pek çok insan Hollywood'un pembe düşlü, mutlu son'lu filmlerine HAYIR demeye başladı.

Hollywood'daki büyük film şirketleri, başlangıçta, bundan 50-55 yıl önce, hemen hepsi Avrupadan Amerikaya göç etmiş küçük tüccarlar, vurgun peşinde koşan irili ufaklı maceracılar tarafından kurulmuştu. Bu adamların vurgun düzeni Amerikan iş çevrelerinin düzenine tıpatıp uygun düşmüş, film ve sinema ağaları yarım yüzyılı geçmeyen bir zamanda çok büyük para kazanmışlardı. Rahat çalışma koşulları içinde, büyük bankaların desteğile, halkın tuttuğu sinema oyuncularına yatırım yaparak hayli verimli bir statüko'yu gerçekleştirmişlerdi.

Günün birinde halkın, seyircinin artık bu tür filmlere sırt çevireceğini akıllarına bile getirmemekteydiler. Oysa, ön kestirmelerin tersine, işlerin düzeni bozulmuştu. Büyük film şirketlerinin patronları yalnız sinema stüdyolarının değil, her biri yüzlerle sayılan sinema salonu şirketlerinin de sahibiydiler. İşleri ters gitmesi yalnız halkın sinemalara rağbetinin azalması ile kalmadı. Demokrat Parti yönetimi tam o sıralarda tröstleri parçalamak yolunda kabul edilmiş olan kanunu da uygulama alanına koydu. Bu durumda Hollywood'un büyük patronları stüdyoların mülkiyetini muhafaza ederek, sinema salonlarını elden çıkarmak zorunda kaldılar. Önce Paramount ve R. K. O. şirketleri sinemalarını sattılar. Warner, Fox ve Metro-Goldwyn-Mayer ise, binbir manevra çevirerek, resmî çevrelerden üç yıllık bir mehil almayı başardılar. Fakat, sonunda onlar da, sinema işletmeciliğine paydos dediler. Şirketlerin elden çıkardığı sinema salonlarına **«Kühn-Loeb»** banka grubu el koydu.

Ne olursa olsun, Amerikan filmcilik endüstrisi, kuruluşundan bu yana, ilk kez böylesine bunalımlı bir döneme girmekteydi.



İşte tam o sıralarda Amerikanın hemen her yerinde bir yenilikten söz ediliyor, Televizyon'dan başka bir şey olmayan bu yeniliğin gitgide güç kazanması, yayılması tartışılıyordu. Çok şey söylendi televizyona karşı. Hollywood'daki iş adamları film endüstrisini tehdit eden bunalımın gerçek nedenlerini araştıracakları yerde, televizyona atıp tutmayı çıkarlarına daha uygun buldular. Sinemaya karşı ilginin azalmasında tabii olarak televizyonun etkisi vardı. Fakat, televizyon bunun tek nedeni de değildi.

Paniğe kapılan sinemacıların başlattıkları bu «sinema-TV» çekişmesi hayli ilginç biçimlerde ayakta tutuldu, sürdürüldü. Sinemanın ilk zamanlarında nasıl bazı kimseler artık tiyatronun öleceğine inandılarsa, o sıralarda da bazıları, Televizyon çağı başlamıştır, sinema ölmeye mahkûmdur, demekten geri kalmadılar.

Sinema ölmedi. Ölmedi ama, o zamana kadar Hollywood'da pek geçerli olan bir filmcilik anlayışı hayli sarsıldı. Endüstrinin çarkları ağır ağır dönmeye başladı. Duraklar gibi oldu. Prodüksiyon sayısı hayli düştü. Amerikalı sinemacılar, halkın sinemaya karşı azalan ilgisini tazelemek, seyircinin yeniden güvenini kazanmak için «yenilik» avına çıktılar. Hastalığa yanlış teşhis koymuşlardı. Giderek, yanlış tedavi yollarına başvurdular. Televizyonun küçük ve sınırlı görüntü alanına sığmıyacak her türdeki teknik buluşu sömürmeye koyuldular.

Sinemaskop boyutu, daha sonra Sinema, üç boyutlu film denemeleri ele tekrar alındı. Renkli film gitgide daha çok kullanılır hale geldi. Büyük mizansenli filmlere unut bağlandı.

Bütün bu çabalara rağmen Amerikalı sinema seyircileri kolay kolay dönmediler karanlık salonlara.

□

Televizyon nedir?
Televizyon, görüntülerin radyo dalgaları ile, elektro-manyetik dalgalarla ulaştırılması, yayılması; bir stüdyodan verici antene, verici antenden de, evlerdeki TV alıcılarına iletilmesi işlemidir. Tekniği hayli karmaşıktır. Konumuzun dışında kalmaktadır. Televizyon, görüntüleri seyirciye iletirken hem sinemadan yararlanır ve hem de kendine özgü olan başka teknik olanaklardan.
TV'da görüntüler ya doğrudan doğruya olay henüz oluşum halinde iken tesbit edilir ve seyirciye ulaştırılır; ya da, tıpkı sinema işleminde olduğu gibi, önce sinema filmi üzerine tesbit edilir ve bu film bilinen kimyasal işleme tabi tutulduktan, kurgusu yapıldıktan sonra yayına sokulur. Bir üçüncü yol da, görüntülerin manyetik resim bandları üzerine tesbit edilmesi ve dilendiği zaman seyirciye ulaştırılmasıdır. Bu sonuncu teknik nisbeten yenidir. Büyük avantajı olduğu gibi hayli çapraşık sakıncaları da vardır. En önemli sakıncası bu manyetik resim bandlarında resim başı ile ses başının, aynı band çizgisi üzerinde, fakat birbirlerinden farklı yerlerde bulunmasıdır ki, bu da manyetik resim bandları üzerinde kurgu işlemini çok güçleştiren, hatta, imkânsız hale sokan bir tuzaktır.
Televizyonun yirmi, yirmi beş yıllık bir geçmişi vardır demiştik. Acaba bu yirmi beş yıllık geçmişin bir bilânçosu yapılabilir mi? Yapılabilir. Fakat, bu bir TV eserleri, TV programları bilânçosundan çok, televizyonun teknik gelişmelerinin kronolojisi olarak kalır. Örneğin, 1956 yılında Fransız televizyonunda yayınlanan ve yönetmen Marcel Bluwal'in imzasını taşıyan «Müfettiş» uygulaması son derece başarılı bir dramatik programdı. Bugün yine Fransız televizyonunda, arada sırada yayına sokulan **Jean Christophe Averty'**-nin varyete programları çok ilginçtir. İngiliz televizyonunun «Bu gece» adlı yayınları, «Panorama» programları başarılı TV programı örnekleridir. Televizyon eserleri, televizyon programları bahiskonusu olunca, benim tutup sizlere bu örneklerin adlarını saymamın hiç bir anlamı yoktur. Ne sizin ve ne de benim bugün bu TV programlarını görmemize imkân vardır. Yayınlanmış, geçmiş gitmiş, unutulmuştur böylesine TV programları. Bu bakımdan, sinema yapıtlarından söz eder gibi TV programlarından söz etmeye pek imkân yoktur.
TV, öncelikle bir haberleşme aracıdır. Tıpkı gazete gibi, radyo gibi. Dünyanın tüm ülkelerinde televizyon işletmeciliğinin radyo kurumlarına yüklenmiş olması, bu yeni aracın her şeyden önce bir haberleşme makinası olmasından ileri gelmektedir. Ve tıpkı gazete gibi, radyo gibi, televizyon programları da dünyanın bazı ülkelerinde özel bir sansürden geçirilmektedir. Örneğin İspanyada, Filipinlerde, Tayland'da, Suriyede, Brezilyada. Ve de Türkiyede.
Haberleşme aracı olarak sağladığı başarılı görevlerin, yayına koyduğu çok ilginç haber, aktüalite programlarının dışında, henüz bir TV sanatından, böyle bir sanatın varlığından söz etmek zordur.
Televizyonun görevi, önce haber hizmetlerini sağlamak, eğitici, öğretici yayınlar yapmak ve eğlendirmektir. Haber hizmetlerinin sağlanmasının dışında, TV'nun nasıl eğiteceği, nasıl öğreteceği, nelerle eğlendireceği bugün gelişmiş TV örgütlerine sahip olan ülkelerde bile halâ tartışılagelen bir konudur. Aydınlar, düşünürler, politikacılar, - özellikle bu sonuncular - çeşitli ülkelerde TV'a karşı birbirinden çok farklı, çok ayırımlı tavırlar takınmışlardır. Kimisine göre, TV eşsiz bir öğretim, eşsiz bir kültür yayma aracıdır. Kimisine göre, TV toplumun baş belâsıdır, lüzumsuzdur, zararlıdır, kişiyi alçaltıcıdır. Kimisi de umursamaz bir tavır takınmıştır TV'nun karşısında. Hem TV'nun topluma bir yararı olamıyacağına inanmıştır, hem de TV'a karşı koyulamıyacağına.

Gerçekte ise, TV eşsiz bir eğitim-öğretim aracı olmadığı gibi insanı mutlaka alçaltan, zevkini körleten zararlı bir araç da değildir. Şöylesine yararlı ya da böylesine zararlı bir araç olması, her şeyden önce, belirli bir toplumda, belirli bir ülkede izlenecek, uygulanacak televizyonculuk politikasının temel ilkelerine bağlıdır. Buna göre, yapıcı da olabilir, yıkıcı

da; kişiyi yüceltir de, alçaltır da.
Örneğin, Amerikada uygulandığı biçimle TV hayli zararlıdır demek yanlış olmaz. Amerikan televizyonu, malına alıcı arayan bezirgânların elinde yalnız ve yalnız bir reklâm çığırtkanıdır. Programa saygı yoktur, seyirciye saygı yoktur. Amaç mal satmaktır. Satışı arttıracak her buluş, her soytarılık geçerlidir. Böyle olmasaydı. Johnson gibi, kültüre, eğitime, olumlu işlere sırtı hayli dönük bir başkan kalkıp da Amerikan kongresine, ülkede ulusal bir eğitim televizyonu şebekesinin kurulması için kanun tasarısı getirmezdi. Herhangi bir ülkede TV'nun oynıyacağı rol öncelikle o ülke toplumunun sosyal, ekonomik ve kültürel seviyesi göz önünde bulundurularak tesbit edilebilir. Japonya gibi, okuma yazma bilenlerinin oranı yüzde 90'ın üstünde olan bir ülkede TV'nun oynıyacağı rol başkadır, Türkiye gibi, okuma yazma bilmiyenlerinin sayısı gittikçe artan bir ülkede TV'nun yüklenmesi gereken sorumluluk başkadır.

İngilterede TV kamerası Parlamentoya giremez. Neden acaba? İngilizin inanışına göre, TV'nun Parlamentoya girmesi, parlamentoda konuşan herhangi bir milletvekilinin seçmenlerine göz kırpmasına yardımcı olur da ondan. Amerikada ise, politikacı, kesesine güvendiği oranda, TV şirketlerinden zaman satın alarak ekranlarda boy gösterir. Başkan Nasır Kahire televizyonunda dilediği ölçüde yayın yapar, dilediği zaman konuşur. Tayland'daki televizyonu ülkenin silâhlı kuvvetleri komutanlığı işletmektedir. Programcıları, yönetmenleri, teknisyenleri üniformalı subaylar ve üniformalı muhabere assubaylarıdır. Birleşik Amerikada yalnız dinsel konular üzerine yayın yapan irili ufaklı TV istasyonları, TV kuruluşları vardır. Fransız televizyonu ne bağımsızdır ne de özerk. Buna rağmen, bu televizyon programlarında sık sık muhalefet sözcülerine yer verilir, ünlü gazeteciler, muhalefete mensup ünlü kişilerle 45 dakika süren, enine boyuna röportajlar yaparlar. Bazı küçük ülkelerin televizyonları da büyük ülkelerin hazırladığı programlarla beslenir.

Çoğu ülkelerde yöneticiler, politikacılar çok düşkündürler televizyona. Herhangi bir yerde bir ayaklanma, bir ihtilâl patlak verdiği zaman, ayaklananların ilk ele geçirmek istedikleri binaların radyo televizyon stüdyoları olması bu haberleşme araçlarının önemini isbatlaması bakımından ilginçtir.

Ülkelerin uyguladıkları televizyonculuk politikası, uyguladıkları radyoculuk politikasının kalitesile atbaşı gider. Radyoculuk politikası çağdaş radyoculuk kurallarının çok gerisinde kalan bir ülkede, bununla ters orantılı bir biçimde, çok ilerici, çok olumlu, topluma yararlı bir televizyonculuk politikasının uygulandığı görülmüş şey değildir.

Bugün televizyona henüz kavuşmamış bir ülkedeki radyoculuk politikasına bakın, yarın o ülkede TV kurulunca, ne nitelikte bir televizyonculukla karşılaşacağınızı kestirirsiniz. İngilterede BBC kurumunun uyguladığı televizyonculuk politikası olumlu bir politika olarak gösterilir. Büyük oranda olumlu bir televizyonculuk anlayışıdır BBC'ninki. Ama, biliyoruz ki, BBC kurumu TV'culuktan önce, radyoculuk alanında da olumlu bir politika uygulamaktaydı. BBC televizyonuna olumlu bir nitelik kazandıran kişilerin hemen hepsi önce aynı kurumda çalışmış olan radyoculardır.

Sinemanın nasıl bir takım ilkeleri, kuralları varsa, bunlar nasıl Yedinci Sanatın gramerini meydana getirmekte ise, televizyonun da, bir takım ilkeleri, kuralları vardır. Bunları su gibi bilmeden, öğrenmeden başarılı TV programları yapmaya imkân ve ihtimal yoktur.

«Sinema endüstrisi demek bir yığın film şirketi demektir. Büyük yatırımlar demektir. Bir yığın oyuncu, ilginç konular, kâr, ciro demektir. Sinema sanatı ise, çekimdir, kurgu'dur.» Büyük usta **Eisenstein**'in yukardaki sözlerini televizyona da uygulamak mümkündür. Televizyon endüstrisi kurmak başka şey, o endüstriden yararlanarak olumlu, başarılı, ilginç, topluma yararlı TV programları hazırlamak başka şeydir.

Gerçekte, sinema için zorunlu olan çalışma koşulları televizyon için de geçerlidir. Şu da var ki, televizyon, tek yönlü olarak, sinemanın tüm etkisine alabildiğine açık, herşeyini sinemadan esinlenerek elde etmiş bir araç, bir sanat değildir.

Aynı oranda olmasa bile, televizyon da sinemaya yeni olanaklar sağlamış, özellikle

Amerikada, çok başarılı birer televizyon yönetmeni olarak sivrilmiş bazı sanatçılar, TV'a özgü bazı kuralları sinemaya da başarılı bir biçimde uygulamışlardır. Fakat, bu karşılıklı esinlenmesinin sınırları ne olursa olsun, televizyon sanatçısı, televizyon yönetmeni Sinemayı çok iyi bilmekle yükümlüdür.

Televizyon yönetmenleri çoğu zaman kullandıkları bu aracın bir temel gerçeğini unutmaktadırlar. Bu temel gerçek, TV alıcılarının boyutlarının 45 ya da 54 santimden ibaret olduğudur. Ekranı 63 santim olan TV alıcıları da vardır ama, çok pahalıdır bunlar. İşte bu temel gerçeği unutan TV yönetmenleri çoğunlukla sinema yapmak özentisine kapılırlar. Gerçekte de, her TV yönetmeninin gönlünde günün birinde sinema yönetmeni olabilmek arzusu yattığından, TV'nun elektronik stüdyosunda çalışmak olanağını eline geçiren genç TV yönetmeni, bir anda kendini uçsuz bucaksız bir sinema stüdyosunda zanneder. Stüdyodaki tüm teknik olanakları kullanmak sevdasına kapılır, hazırladığı TV programını gereksiz ayrıntılarla doldurur. Oysa, o ayrıntıların 54 santimlik TV ekranında vereceği görüntü son derece karmaşık, kötü bir görüntüdür.



İkinci dünya savaşını izleyen yıllarda sinemanın, özellikle, Amerikan sinemasının içine saplandığı bunalım yalnız televizyonun sebep olduğu bir bunalım değildi.

Amerikada 1946'da sinemaya gidenlerin sayısı 82 milyon iken, bu sayı 1955'te 46 milyona düşmüştür. Televizyonun yayılmaya başladığı ilk yıllarda Amerikalı film şirketleri sahipleri hiç önemsememişlerdir bu yeni aracı. Yıllardan beri uyguladıkları politikayı sürdürebileceklerini zannetmişlerdir. Ama, çok geçmeden Hollywood'daki kocaman Paramount sinemasının kapısı önüne şöyle bir ilân asılmıştır:

2 Yeni film birden
Her yer 60 santim
Yanında büyükleriyle
gelen çocuklara bilet kesilmez.
İki film arasında bedava çiklet, dondurma..

Bu çekici ilâna rağmen, o sıralarda, ne Paramount sineması seyirci bulabiliyordu ve ne de Amerikanın öteki şehirlerinde öteki sinemalar. İşte o yıllarda Paramount gibi, M. G. M. gibi, 20th Century-Fox, Universal gibi büyük şirketlerin büyük patronları televizyon olayı ile nasıl başa çıkacaklarını kestirmeye çalışırken, bir küçük Amerikan film şirketinin patronu kurtuluş yolunu keşfediverdi. Bu küçük şirket «Republic» şirketiydi. Çoğunlukla alelade kovboy ve avantür filmleri çeviriyordu Republic. Republic'in patronu, eli altındaki eski filmleri televizyon şirketlerine kiralamayı kararlaştırdı.

Bu fikir hem program sıkıntısı çeken televizyon şirketlerinin işine yaradı ve hem de para sıkıntısı çeken film şirketlerinin yüzünü güldürdü. Büyük Amerikan film şirketlerinin sahipleri de, Republic'in giriştiği denemeden umutlanarak şu kararları verdiler:

a) Madem ki TV' da reklâm yapmak olanağı vardı, film şirketleri de, bundan böyle, TV istasyonlarına reklâm verecekler, boşalan sinema salonlarını yeniden doldurabilmek yolunda TV'nun reklâm gücünden yararlanacaklardı

b) TV şirketlerine ortak olacaklar, hisse senetlerini satın almaya gayret edeceklerdi. Eğer TV şirketleri kâr sağlarsa, bu yoldan, onların kârına da ortak olmuş olacaklardı

c) Yalnız TV şirketlerine satılmak üzere, kısa, dar bütçeli, ucuz filmler çevireceklerdi

d) Elleri altındaki eski film stoklarını TV şirketlerine, tıpkı «Republic Pictures»'ün yaptığı gibi, kiraya vereceklerdi.

Bu kararların derhal uygulanmasına başlandı. O zamana kadar büyük Amerikan şirketlerinin çevirdikleri orta derecedeki filmler bile, en azından, iki milyon Dolara çıkıyordu. Oysa, bundan vaz geçildi. Tanınmamış oyuncular, amatör yönetmenlerle topu topu 8.000 Dolara malolan yarım saatlik filmler çevirmeye başladılar. Bu yeni politikanın benimsenmesinden sonra Sinema endüstrisi ile Televizyon endüstrisi arasında verimli bir alışveriş dengesi kuruldu.



Her ülkenin, ister olumlu ister olumsuz, mutlaka bir ulusal filmcilik politikası vardır. Yeryüzünde bu alanda hiç politikası bulunmayan tek ülke Türkiyedir. Bilinen gerçek, sosyalist

düzendeki ülkelerde filmcilik kuruluşları birer devlet işletmesidir. Fakat, kapitalist batı ülkelerinde filmcilik özel sektör işi olmakla beraber, devlet bu sektöre pek çok yönden yardımcı olmaktadır. Batı ülkelerinde devletin ulusal filmcilik endüstrisile ilişkileri, bir bakıma, politikanın sinemaya el uzatması biçiminde de olsa, bunun pek büyük sakıncaları görülmemiştir.

Televizyonda ise, durum sinemada olduğunun tersinedir. Özel teşebbüsün her şeye hakim olduğu Amerikada, radyoculuk gibi, televizyonculuk da özel sektör işidir. Dileyen müteşebbis, parasına güvendiği takdirde, federal bir kuruluştan frekans tahsisi isteyerek, radyo ya da TV istasyonu kurmakta hürdür. Amerika örneğini bir kenara bırakacak olursak, dünyanın hemen hemen tüm ülkelerinde, yine radyoculuk gibi, televizyonculuk da devletlerin ya tekelindedir ya da oldukça yakın denetimi altında.

Film endüstrisile televizyon işletmeciliği arasındaki önemli bir ayrılık da buradan doğar. Televizyonun, sinemadan daha yaygın olan inandırma, aldatma, kandırma gücünü hesaba katan politikacılar televizyon kurumlarının başlarına buyruk, bağımsız, özerk bir yönetimde olmasından hiç hoşlanmazlar.

Bu nedenle, pek çok ülkede, televizyon işletmeleri o ülkenin politik yönetimile bağlantılı bir sisteme sokulmuştur. Ama, uygulama biçimlerine yakından bakılacak olursa, bu sistemsizlik ortamına sokulduğu da kolaylıkla anlaşılır.

Bunun yanı sıra, bir televizyon kurumun yönetim statüsünün hayli ileri, hayli bağımsız, hatta özerk bir düzende olması televizyonculuk hizmetinin, sanki bir sihirli değnekle dokunulmuşcasına, en yararlı, en verimli biçimde yerine getirmek olanağını, tabii, sağlamamaktadır.

Yönetim statüsü ne olursa olsun, bir televizyon kurumunun başarılı, etkili, verimli, toplumuna yararlı bir politikayı uygulayabilmesi her şeyden önce böyle bir politikanın benimsenmesine ve bunu başarabilecek çapta, olgun, tecrübeli, mesleğinin kurallarını iyi kavramış TV personelinin yetiştirilmiş olmasına bağlıdır.

Daha önce de değindiğim gibi, televizyon bir haberleşme aracıdır. Radyo ile hayli yoğun bir alışverişi vardır. Bu alışveriş personel alanından başlar. Çoğu televizyon kurumlarında yönetmenlik, yapımcılık, program metin yazarlığı gibi görevleri, belirli bir eğitim gördükten sonra, eski radyocular yüklenmektedirler. Özellikle, gelişmiş, verimli, güçlü bir filmcilik endüstrisine sahip olmayan ülkelerde, yeni işletmeye açılan televizyon istasyonları, çoğunlukla, eski radyocuların at oynattıkları, bildiklerini okudukları, akıllarına gelen her tutarsız fikri uygulamak için tecrübe tahtası biçimine soktukları bir alan olmaktan; ömrü boyu amatör fotoğraf maninası bile kullanmamış bir takım hevesli kişiler televizyona film hazırlamak hevesine kapılmaktadırlar.

Şu da var ki, radyo programcılığı, az ya da çok, bireysel düzende gerçekleştirilen bir iştir. Bir radyo programı prodüktörü, ilk hazırlıklarını tamamladıktan sonra, olsa olsa, bir teknisyenle işbirliği yaparak programını gerçekleştirir. Bireysel çalışma düzenine alışmıştır. Oysa, tıpkı sinema gibi, televizyon da kollektif bir iştir. İşte radyoculuğun bireysel çalışma düzeninden televizyonun kollektif çalışma düzenine geçen kimseler, her şeyden önce, kollektif çalışmanın, ekip çalışmasının koşullarına ayak uydurmamaktadırlar.

Sinema ile televizyonun ortak ya da birbirine karşıt yönlerini burada bir kenara bırakıp, Türkiyede ilk adımlarını atmaya başlayan Türk televizyonculuğunun geleceği üzerinde kısaca da olsa durmak gereklidir.

Türkiyede televizyon tüm olarak bir radyocular televizyonu, bazı resmî kuruluşların foto-film dairelerinde bir süre çalışmış fakat ortaya başarılı hiç bir yapıt koyamamış «memur-filmciler» televizyonu olarak başlamaktadır. Türk filmciliğinin durumu da ortada olduğundan, Türk televizyonuna Türk filmciliğinden bir «kuvvet aşısı» yapılabilmesi çok uzak bir ihtimaldir. Zaten, böyle bir TV-Sinema, TV-Filmcilik işbirliğine, heyhat, «mevzuat» da hiç elverişli değildir Daha önce kısa değinmiştik dinamik, çağdaş koşullarının gerektirdiği biçimdeki bir radyoculuğu uygulamış kişilerin televizyona kendilerini uydurmaları, bu yeni aracı benimsemeleri, başarılı bir biçimde kullanmaları

pek alâ mümkündür. Dinamik bir radyoculuk uygulamasından dinamik bir televizyonculuk uygulamasına geçilebilir. Oysa, Türkiyede radyoculuğun kırk yıla yakın bir geçmişi olduğu halde, radyoculuğumuz, TRT Kurumunun özerkliğine rağmen, dinamik, çağdaş koşullara uygun, aydınlatıcı, öğretici, dürtücü, uyarcı bir nitelik taşımamaktadır.
1968 Yılında Türk radyolarının mikrofonları dünyada büyük politika, kültür ve sanat akımlarına kapalı olduğu gibi, ülkedeki fikir ve sanat akımlarının da pek çoğuna sıkı sıkıya kapalı tutulmaktadır. Özerklik statüsüne kavuştuktan sonra iyi niyetle işe sarılan değerli radyocuların çoğu, özerklik statüsü üzerine açılan yersiz, kaba, haksız ve hepsi politik kuşkulardan ileri gelen tartışmalar, çekişmelerin etkisile sindirilmişlerdir. Ülkesinin gerçek sorunlarını, kendi ülkesinin tüm fikir ve sanat akımlarını, kendi ülkesinin insanlarına duyurmaktan sakınan, kabuğuna çekilmiş, ürkek bir radyoculuk uygulaması ortada iken, radyo böylesine ürkek, böylesine kuşkulu, kendi sesinden böylesine korkan bir düzene sıkışıp kalmışken aynı yönetimdeki bir televizyonun aynı sakıncalı politikaya saplanıp kalmasında şaşılacak bir yön yoktur.
Böyle bir televizyonculuk ise, her şeyden önce, 20-30 yıl öncesinin Hollywood filmciliği gibi «escapist», gerçeklerden bucak bucak kaçan, gerçeklerden korkan, kuşkulu bir televizyonculuk olarak biçimlenir.
Fransa'nın eski politikacılarından Clemenceau'nun savaş askerler konusundaki sözlerini Televizyona uygulıyabiliriz: Televizyon, radyoculuktan (iltimasla) gelme memur-radyocularla, foto-film dairelerinden (açıkgözlükle) gelme memur-filmcilere top yekûn teslim edilemiyecek çapta önemli bir haber, eğitim, öğretim ve eğlence aracıdır. Bu arada, radyoculuktan ve memur-filmcilikten gelmedikleri halde, sosyete ilişkilerinin itimile, torpille gelen ve evlerinde yapacak işi bulunmayan küçük hanımların, sözümona sosyete hanımlarının da «boş vakitlerini değerlendirme yeri» televizyon stüdyoları değildir.
Türkiyede ilk uygulamalarına girişilen televizyon yukarda bazıları tanımlaya çalıştığım bir takım «hevesli kişilerin» işgaline uğramıştır. Bu kişilerin ortaya koyacakları televizyonculuk ise, ilk örnekler de teyid ediyor, topluma yeni bir «afyon», yeni «uyutma» aracı olarak sivrilmek tehlikesindedir. Gerçek Türk fikir ve sanat adamları, gerçek ve olumlu genç sinema sanatçılarına Türk televizyonunu bu fuzulîlerin işgalinden kurtarmak görevi düşmektedir.

Bu yapılmadığı takdirde, şimdiki televizyonculuk heveslilerinin yakın zamanda başarısızlıklarını savunmak için biz «halk televizyonu yapıyoruz» demeleri ihtimali uzak değildir. Bazı filmcilerimizin, yüzlerine fiyaskoları vurulduğunda «biz, halk sineması yapıyoruz» gerekçesine sığınmaya çalıştıkları gibi. Üzüm üzüme baka baka kararır.

□

TELEVİZYON

orhan duru

Televizyon bir afyondur günümüzde, çağımızdaki kullanılışı ve televizyonun kendisinden gelen özellikleri dikkate alınırsa. Niçin bu böyledir? Örneğin niçin televizyon bir afyondur da başka bir şey değildir? Örneğin LSD değildir?

Televizyonu kötü gören yargılara bakıp da benim bir ilerlemeye karşı olduğum sanılmasın. İleri, ileri hep beraber ileri. Marş! Ama birisi kalkıp da son günlerde söylendiği biçimde, ya da öteden beri söylendiği biçimde söz açarsa televizyonun erdemlerinden, eğitimi yaygınlaştırmak ve televizyona bakan halkı baygınlaştırmak gibi erdemlerinden o zaman ben de dayanamayıp, sadece bu gibi kişileri biraz düşünmeye çağırmak için yazarım böyle bir yazı ve girerim tartışmaya ve belki de atışmaya, çatışmaya.

Televizyon'un kötülüklerini de saymak gerektiğini belirtmek isterim bu arada, televizyonun yeni girdiği bir ülkede, bu ülkenin çocuklarından biri olarak ve çoluk. Bu yapılmazsa, biz de, kamu oyu kervanı içinde yerimizi alarak ve günün birinde televizyonu nasıl düzeltmek ve düzenlemek gerektiğini bilmeden, ağzımızın ucundaki alışılmış görüş ve deyimlerle durumu «idare» ederiz. Durumu idare etmiyelim şimdi ve bakalım herşeye ve soralım her soruyu çekinmeden. Öncelikle (Televizyon iyidir ve tatlıdır ve mideye iyi gelir, eğitimi artırır) denildi bu ülkede kimseye sorulmadan. Yalnız ekonomik ve para işleri yönünden kimi kişiler televizyonun gelişine bakarak ve «kel başa şimşir tarak» diyerek, karşı çıktılar televizyonun kuruluşuna ve işleyişine. Onlarca televizyon gerekli değildi ülkemizde. Televizyon çok pahalı bir kuruluştu öteki kuruluşlarla, örneğin «kulaklıklı radyo» ile kıyaslanırsa. Ama istiyordu halkımız, daha şimdiden korkunç bir şekilde modernleşerek, her gittiği yere transistörlü radyo taşıyan halkımız, daha şimdiden millî gelirden aldığı pay Amerikan ortalamasını geçen halkımız, işsiz olmayan ve fukara olmayan halkımız, istiyordu bu halk, gelsin televizyon diye. Gelsin televizyon ki eğitsin benim çocuklarımı ve eğitilen bu çocuklar büyüsün arslanlar gibi. Yöneticiler cevap vererek halkın bu isteğine çıkardılar başımıza televizyon denilen aracı. O araç ki elektro manyetik dalgalarla görüntüleri taşır bir yandan bir yana, alıcıdan vericiye, vericiden seyirciye.

Böylece kavuştu televizyon Türkiyeye. Şimdi televizyon aracılığıyla görüyor eğitim üç beş bin kişi, çok pahalı olan televizyon alıcılarına gözlerini dikerek.

Ama size anlatmak isterim niçin geldi aslında televizyon Türkiyeye, ( ) içinde. (Aslında televizyon bulunuyordu Suriyede, Ürdünde, Bulgaristan, Habeşistan, Arabistan, Pakistan, Hindistan da. Olunca bu kadar garip

ülkede televizyon, Türkiyede olmaması biraz tuhaf kaçıyordu. Biz ki çok zengin, gelişmiş olgun ve dolgun bir ülke olarak televizyonumuz olmadığı takdirde, küçük düşeriz sonra Avrupalarda Amerikalarda. Olur mu bu efendim? Göstermelik te olsun bulunsun bir televizyon. Hiç olmazsa biz de deriz ki, bizde de televizyon var. Bizim televizyoncu arkadaşlar da kendilerini vatan hizmeti yapıyoruz diye avutsunlar!)

Televizyon çağımızın bir afyonudur,
ya da
Televizyondur bir afyonu çağımızın,
Ya da
Çağımızdır afyonu televizyonun

derken, bunları boşuna, başına ve kıçına atmıyoruz elbette ve atış poligonunda.

Çünkü, televizyon azaltır düşünmeyi, televizyon azaltır okumayı, televizyon yaratır sadece orta malı güzellikler. Çünkü televizyon bugün bir beyin yıkama çamaşır makinası olarak kullanılmaktadır dünyanın çoğu yerinde, filan ya da falan toplumsal ve ekonomik düzende. Doğal olarak televizyonun en kötüsü, özel sektörce yönetildiği yerlerde, büyük şirketlerin programları satın alarak, her on dakikada bir kendi yaptıkları işleri reklâm ederek, bu yetmiyormuş gibi satın aldıkları programların içine ederek yayınladıkları ülkelerdedir herhalde. Buna karşı, devletin yönettiği televizyonlarda, devlet babanın büyük ve uzun parmağı bulunmaktadır gaddarca. Ve çıkar yolu yoktur işin bu tarafının. Yönetim sözcüğü yönetmekten gelir ve her devlet ve her kumpanya yönetmek ister insan oğullarını ve insan oğulları da çoğu kez kendi düşünceleri sanırlar ağızlarından çıkan cümlecikleri.

İnsanlar otururlar televizyon karşısında ve geçerler kendilerinden saatlerce kıpırdamadan. Bu yüzden örneğin Amerikalıların gerileri oldukça büyüktür. (Bir başka bilimsel görüşe göre yalnız televizyon karşısında oturmaktan değil, ayrıca otomobilde oturmaktan büyüktür bunların oraları) En yoksul Amerikalı zencinin bile vardır bir televizyonu ve uyuşturur kendini televizyona bakarak devamlı

Bir kaçış aracıdır televizyon bir bakıma. Çünkü insan oğlu istemez her zaman düşünmek ve genellikle hoşlanmaz düşünmek denilen kafa işlemini yerine getirmeyi. İnsanoğlu sekssever, kolaylıksever, zenginliksever, insanoğlu büyüklüksever ve uyutulmayısever en geniş deyimiyle, ve burada kendimizi aşan bir güçle. Sever insanoğlu bunları ve televizyon verir bunları kendisine alışılmamış bir teknikle.

Televizyon denilen aracın kendisinin yarattığı kimi etkiler de vardır bütün bu durumda. Örneğin kıpırdamadan bakar insan televizyona, ne oynatılırsa oynatılsın, size ne gibi düşünceler sunulursa sunulsun. Bir büyük sanat kaynağıdır sinema, televizyonla oranlanırsa. Sinemada basıp çıkar insan beğenmediği birşey görünce ama televizyon karşısında büyülenmiş gibidir insanoğlu ve kaçınamazsınız bundan artık. Sinema bir kutlu sanat dalıdır bu yönden.

Peki bütün bunlara bakıp Türkiyeye televizyon geldi diye dövünelim mi? Hayır. Televizyonu batıdaki ya da öteki ülkelerdeki kötü örneklerinden sıyırmak ve özgürleştirmek, yeni görüş açılarına ulaştırmak gerek. Belki birgün televizyon gerçekten birey'in yönetimi ve denetimi altına girecek. Belki birgün gerçekten istediğiniz birşeyi seyredip kapatacaksınız televizyonun düğmesini. Asıl o günlere ulaşmak gerek bir an önce.



söyleşi : EĞİTİMDE TELEVİZYON

Türkiye'de de televizyon kuruldu sonunda. Şu sıralar Ankara'da deneme yayınları yapan bir istasyonun yayınlarını izlemek mümkün. Türkiye'de televizyonun kurulması konusu epeyi tartışmalara yol açmıştı. Bu konuda hazırlanan «Radyo Televizyon Özel İhtisas Komisyonu Raporu», istatistik verilere dayanarak Türkiye'nin eğitim sorununu incelemekte, bugünkü eğitim kurumlarının yetersizliği yüzünden % 60'a varan okuma yazma bilmeyen nüfusun eğitimi için televizyonun eğitim gücünden yararlanması gerekçesi ile Türkiye'de televizyonun kuruluşunu desteklemekteydi.

Televizyonun eğitim alanında kullanılması konusunda hazırlanan rapor İtalyan örneğine özel bir yer vermekte, İtalya'da televizyonun eğitim alanında kullanılmasından övgü ile sözetmektedir. Biz de bu konuda aydınlatıcı bilgiyi İtalyan Televizyon Okulu'nun kurucularından Prof. Neri'den almakta yarar gördük. Geniş bilgi ve deneyleri olan Prof. Neri'ye ilk sorumuz şu oldu :

Soru Dünyanın dört köşesinde gelişmek isteyen ülkelerin bugün en büyük sorunlarından biri eğitim sorunudur. Türkiye de aynı sorunla karşı karşıyadır. Nüfusun % 60'ı okuma yazma bilmiyor, ve bu oran gün geçtikçe büyüyor. Acaba televizyon eğitim sorununun çözümüne bir çıkar yol olabilir mi? Çok pahalı bir araç değil mi televizyon eğitim için? İtalyadaki denemelerin sonuçları neler olmuştur?

Prof. Neri: Dediğiniz gibi uluslararası bir sorun olmuştur artık eğitim sorunu. Gelişmekte olan ülkelerin yanında sanayileşmiş ülkelerde de televizyonun eğitim konusunda kulanılması tartışılmakta, toplumbilimsel, pedagojik, psikolojik incelemeler yanında televizyon ile eğitimin maliyet hesapları yapılmaktadır. Ben size İtalyadaki denemelerime dayanarak söyliyebilirim ki, televizyon eğitim alanında çok güçlü bir eğitim aracıdır. Türkiyenin de aynı olumlu sonuçları almaması için bir neden yoktur.

Televizyonla eğitim'e yapılan eleştirilerin başında, televizyonun çok büyük gibi görünen giderleri gelmektedir. Kimi eleştirmenler işin lüks olduğunu, yoksul ülkeler için televizyon giderlerinin elde edilen sonuçların çok üzerinde olduğunu söylemektedirler. En dikkate değer eleştiri budur, ve ben buna kesinlikle hayır diyebilirim. Televizyonun eğitim alanında sağladığı yararlarla bir süre sonra giderlerini indirmekte, milyonlarca kişiye bir merkezden hazırlanan nitelikli programlarla eğitim düzeyi yükselmektedir. Ekonomik dengeye vurulunca televizyonun giderlerini kendi kendine karşıladığı görülmektedir. Televizyonun verimliliğinin İtalyadaki örneğini vermek isterim: İtalyan hükümeti 1961'de yapacağı bir ortak okul dönüşümü (reformu) için 150 bin eleman yetiştirmeyi tasarladığı zaman yapılan hesaplara göre, bu iş olağan eğitim yolları ile yapıldığında 10 yıllık bir döneme gereksinme vardı ve milyonlar harcanması gerekiyordu. Oysa aynı dönüşüm (reform) televizyonla iki yıl içinde bitirildi ve öngörülen amaçların çok üstünde olumlu sonuçlar verdi.

Televizyonun eğitim alanındaki önemi hiç kuşkusuz büyük çapta, göze ve kulağa bir anda hitabedebilmesi özelliğinden gelmektedir. Okuma yazma öğreniminde olduğu kadar daha yüksek öğrenim dallarındaki başarısının nedeni de budur kanımca.

Öte yandan, televizyonun eğitim gücünü kitlelere seslenme gücünde aramak gerekir.

İtalyada televizyonun başlaması bir olay olmuştu. Sinema krize uğramış, televizyon İtalyanlar üzerinde tam bir şok etkisi yaratmıştı. Hâlâ hatırlardadır, perşembe geceleri yapılan belirli bir programı görmek için kimse sinemaya gitmez olmuştu, bunun üzerine sinema salonu yöneticileri sinemalarına televizyon alıcıları koymak zorunda kaldılar. Filim seyrediliyor ve progra mbaşlayınca ara verilip hep birlikte televizyon alıcılarından program izlenmeye başlanıyordu. En yoksul gecekonduların bile damlarında televizyon antenleri görülmeye başlanmıştı. Televizyon fakir eğlencesi diye anılıyordu. Halk her türlü kültür yayınına açtı, ve televizyon da eğitim amacındaydı.

Ama, televizyon herşey demek değildir. Eğitimin yalnızca televizyon aracılığıyla çözülmesi diye birşey olamaz.

Soru: Bugün televizyonla eğitim bir uzmanlık durumuna geldi. Ülkeler kendilerine uygun düşen dizge'yi (sistemi) bulmaya çalışıyorlar. Siz bize bu değişik yöntemlerden, dizgelerden söz edebilir misiniz?

Prof. Neri: Özellikle buna uluslararası bir kurultayda tanık oldum, Paris'te. Konu radyo ve televizyonla eğitimdi. Ülkelerin bu konuda araştırmaları vardı. Her ülke yeni tasarı ve önerilerle gelmişti Paris'e. Bütün bunları üç grupta toplamak mümkün. Birincisi, belki de en yaygını televizyonun okul eğitiminde bir tamamlayıcı olarak kulanılmasıdır. İngilterede olduğu gibi, İtalyada da bir zamandır bu yöntem uygulanmaktadır.

İkinci yol ise, televizyonun doğrudan doğruya eğitim için kullanılması. Öğretmenleri televizyonun yardımcısı olarak ele almakta, özellikle eğitim gücü zayıf, öğretmen sayısının yetersiz olduğu ülkelerde kulanmaktadır. Geçen yıla dek uygulandı bu yöntem İtalyada: Telescuola.

Üçüncüsü, iki yöntemin, iki dizgenin bireşimi. Bu yöntemde dolayısız yayınların okullara uygulanması ilke alınmıştır. Hindistan 7 yıldan bu yana başarı ile yürütüyor bunu. Öğretmen sıkıntısını kökünden çözmüş, doğrudan doğruya sınıflara yapılıyor yayınlar.

Yöntemler, dizgeler arasında kesin bir ayrım yapılamaz yine de. Televizyonun öncülüğünü yapan Japonyada bu değişik yöntemler bir arada kullanılmaktadır. Tamamiyle okul dışı yayınlar halk eğitiminde kulanılmaktadır. Japonyada bugün onaltı yaşını bitirip çalışmak zorunda olan orta okul mezunu gençler için, radyodan yararlanılarak 4 yıllık lise öğrenimi programları hazırlanmakta ve bu programları izliyenlerin yıl sonu sınavlarında başarı gösterenleri 4 yıl sonunda lise diploması alıp üniversiteye gitme hakkı kazanmaktadırlar.

Soru: Televizyonla eğitimde İtalyanın başarılarını kabul etmek gerekir. Daha önce de söylediğimiz gibi Kalkınma Planına ön olarak hazırlanan Radyo Televizyon Özel İhtisas Komisyonu Raporunda da geniş çapta söz ediliyor, İtalyanın bu konudaki özel yerinden. Ama bizim anladığımıza göre İtalyan Telescuola'sı (televizyon okulu) bugün kapanmış bulunuyor. Acaba bu sonucu telescuola'nın başarıları ile nasıl bağdaştırıyorsunuz?

Prof. Neri: İtalyan televizyon okulu 9 yıl önce orta okulu olmayan, uzak ve sapa köylerde yaşayan 11 ile 14 yaşları arasındaki çocuklara okul öğrenimini sağlamak amacıyla kurulmuştu. Öğrenciler bu programları bir asistan öğretmen gözetiminde izliyorlar ve yıl sonunda da bir sıra sınava giriyorlardı. Okulun kuruluş amacı belirli bir boşluğu kapatmaktı. Üç yıl sonra, Eğitim Bakanlığının uyguladığı orta okul reformuna da yardımcı oldu bu okul. Orta okulun her üç sınıfı için yeni anlayışla düzenlenen eğitim yayınları, bütün okullara, öğretmenlere reformun ilkelerini ve uygulanış biçimlerini anlatan, yeni derslerin yeni yöntemlerle işlenişini gösteren bir örnek oldu. Okul dünyası dışında kalan, eğitim sorunlarına yabancı olan kitlelere, örneğin velilere bu sorunların anlatılması ve özellikle okulu olmayan bölgelerdeki geniş halk topluluklarına yöneticilere eğitimin önemini benimsetmek ve bu sorunların çözülmesini sağladı. Bütün bu çalışmalar sonunda Okul amacına ulaşmıştır bugün. İtalyada orta okulu olmayan köyler kasabalar yok denecek kadar azalmıştır. Dolayısıyla okula bu anlamda bir gereksinme kalmamıştır. Artık İtalyan televizyonu eğitimde yeni bir amaca yönelmek zorundaydı. Bu yeni düzen de, bildiğiniz gibi, ekim ayında başladı. Yeni kuruluşu ile televizyon bütün lise ve orta okul öğrencilerini

amaçlıyor. Televizyon okulu görevini bitirmiş, yerini tamamlayıcı, zenginleştirici programlara bırakmıştır. Bu programlar öğretmenlerin buyruğuna verilmiş, okullara yerleştirilen televizyon alıcıları aracılığıyla öğretmen kendisine yarayacak uygun programları birlikte seyredip tartışacak biçimde düzenlenmiştir.

Soru: İtalyan televizyonunun Halk Eğitimi konusundaki çalışmaları sanırız çok kaliteli. Özellikle okuma yazma öğreniminde hazırlamakta olduğunuz «Non è mai troppo tardı» (Hiçbir Zaman Geç Değildir) adlı programlar bizce Türkiye için de olumlu olabilecek örnekler. Bu yayınlardan kısaca söz açmanız mümkün mü burada? Kalkınma yolundaki her ülkenin koşullarına uygun mu bu programlar?

Prof. Neri: 6 Yıllık denemelerime dayanarak hiç düşünmeden evet diyebilirim sorunuza. Türkiye koşullarındaki bir ülkenin de bu yayınlardan yararlanmaması için bir neden yok. Biz bu programları altı yıl önce köylünün çalışmadığı kış aylarında yayınlanan altışar aylık iki dönem olarak hazırladık. Başlarda güçlük ve eleştirilerle de karşılaşmadık değil. Örneğin, ilk altı aylık kurs sonu yapılan sınavlarda öğrencilerin (çoğu elli yaşın üstünde) yazı yazmadaki başarıya karşılık, okuma öğreniminde çok güçlük çektiklerini gördük. Ertesi yıl, seslendirme ilkesine dayanan değişikliklerle okuma eğitiminde de başarı sağladık.

Yayınların bir başka özelliği, de okuma yazmadan yoksun olmaları nedeniyle kendilerini başkalarından ayrı sayan belirli bir topluluğa seslenmesidir.

«Hiçbir Zaman Geç Değildir» ders yayınları, köy odası çeşidinden toplantı yerlerinde belli topluluklarca, başlarında bir genç asistan öğretmen olduğu halde izlenmiş ve yayının bitişinde öğretmen bir saat kadar kılgın (pratik) çalışmalar yapmış ve dersin ana çizgilerini öğrencileri ile birlikte gözden geçirmiştir. Bu programların İtalyanın okuma yazma seferberliği içindeki önemini ayrıca belirtmek gerekir. Eldeki istatistik sonuçlara bakmak yeter. Ama bu programlar da İtalya için işlevini yitirmek üzeredir. Bu yüzden «Hiçbir Zaman Geç Değildir» programlarını ikinci kanala almayı uygun gördük.

Soru: Televizyonla okuma yazma ve halk eğitiim konularının kaçınılmazlığında sizinle aynı düşüncedeyiz. Ama bize kalırsa televizyonun önemli bir sorunu var: Acaba yeterince etkili olabilmesi için okul televizyonunun tek bir düzeyde, seviyedeki okullarla yetinmesi mi, değişik durumlardaki (ilk, orta, lise, vb) okulların hepsine birden mi hazırlanması sorunu? Siz Türkiyenin koşullarını aşağı yukarı uzaktan da olsa bildiğinize göre, bize düşüncelerinizi söyler misiniz?

Prof. Neri: Bu konuda söz söyliyebilmek için kanımca ülkeniz gereksinme ve koşullarını daha yakından incelemek gerekir. Kararı ancak geniş bir incelemeden sonra Türk yetkilileri verebilirler. Ben yalnızca televizyonun bütün eğitim sorununa bir başına karşılık veremiyeceğini hatırlatacağım. Seçimi yapmak ve değerlendirmek gerekir.

Soru: Doğrusunuz. Türkiyenin sorunları geniş. Kültür ayrılıkları da unutulmaması gereken sorunlar arasında. Siz bu durumda kimi ülkelerin gerçekleştirdikleri gibi, bölgesel, yerel istasyonlar ile soruhlara daha yakından eğinileceği kanısında mısınız?

Prof. Neri: Evet. Kimi Afrika ve Latin Amerika devletleri, Amerika Birleşik Devletleri de bu konuda çalışmalar yapmakta ve epey de başarılı olmaktadır. Ufak çapta televizyon istasyonları, okulları o çevrenin halk sorunları üzerinde daha etkili olmaktadır. Öte yandan, merkezci bir televizyon okulunun ekonomik avantajları yanında, programların en yetkili elden hazırlanması, değerli eleman kullanmayı kolaylaştırdığının unutulmaması gerekir.

Soru: Televizyonla eğitimin en önemli yönetimsel sorunu, bu konudaki sorumluluğun televizyon yöneticileri ile eğitim yetkilileri arasında paylaşılmasıdır. Siz bu sorunu İtalya'da nasıl çözdünüz ?

Prof. Neri: Örgüt bakımından televizyon okulu deneyi oldukça olumlu oldu bizim için. Herşeyden önce televizyon sorumluları ile eğitim sorumluları arasında kusursuz bir işbirliği ve anlayış sorunun ana çözüm yolu idi. İtalyada televizyon okulu hareketi RAI (İtalyan radyo ve televizyonu) teşebbüsü ile başlamıştı. Kısa zamanda eğitim bakanlığınca benimsendi. Özellikle 1961 ortaokul reformunda tam bir işbirliği içinde çalışıldı.

Bakanlık konuları hazırlıyor, programların gerçekleştirilmesini ise televizyoncular yapıyordu.

Olumlu örneklerden biri de, Fransa'nın başarıyla yürüttüğü yöntemdir. Fransa'da televizyonla eğitim işi bütünüyle eğitim bakanlığınca yürütülüyor. Ama yine de bugün genellikle üstün tutulan yöntem programların bütün sorumluluğunun televizyon yetkililerine verilmesidir.

Soru: Böyle geniş çapta bir işbirliğinin sağlanması hiç kuşkusuz televizyon okulu görevlilerinin seçilmesi ile de yakından ilgilidir. Bu seçim İtalya'da nasıl yapıldı?

Prof. Neri: Televizyon okulunun en önemli sorununa değinelim şimdi. Uygun görevlilerin bulunması ve yetiştirilmesi, işin yarıyarıya çözülmesi demektir. Basit ve kısa süreli kurslar yerine daha geniş hazırlanmış bir programla çözmeye çalıştık sorunu. Görevli seçimi için yapılan sınavlarda; seçilecek olan adayların eğitimi kadar, televizyon sorunlarından da bilgili olup olmadıkları araştırıldı, eğitecekleri halk topluluklarına olan yakınlıkları, halkın sorunlarını iyice kavramış olup olmadıkları ilke edinilerek seçim yapıldı. Seçimden sonra kurs ve seminerlerle televizyon okulunun amaçları içinde yetiştirilmeğe çalışıldı. Televizyon okulu görevlileri bir süre televizyinun program hazırlama işleri dışında da çalıştırıldılar. Bu eğitim dönemi RAI için epey pahalıya geldi. Ama bugün elimizde olumlu sonuçlar var.

Soru: Televizyon okulunun bir başka önemli sorunu da sonuçların değerlendirilmesidir. Örneğin, sınıf geçme, okulu bitirenlerin diploma almaları nasıl olmaktadır İtalya'da? Tabii bu sorumuz, geçen yıl kapanan Televizyon Okulu'ndan sonraki dönemle ilgili.

Prof. Neri: Okul üzerinde bir denetim yetkimiz yok artık bizim. İtalyan Televizyonu ders programlarını zenginleştiren yayınlar yapmakla yetiniyor. Ancak geçen yıla kadar denetim ve değerlendirme, eğitim yayınlarının en önemli konularından biri idi. Ama İtalya için sanıldığından daha kolay oldu. Her yıl sonunda Eğitim Bakanlığı'nın yaptığı sınavların sonuçları ile yayınların başarılarını ölçmek mümkün oluyordu. Ama yine de başka yollarda aramak gerekti. Bu yeni değerlendirme yöntemlerinin de yararları görülmedi değil. Örneğin belli bir uzman topluluğu düzenli olarak okul ödevlerinin bir bölümünü düzeltmekle görevlendirildi. Öğretmenlerden her ay sonu, o ayki programlar üzerine ayrıntılı bir rapor hazırlayıp televizyon okuluna göndermeleri istendi. Değişik toplantı ve seminerlerle öğretmenlere bilgi verildi. Çocuklar arasında yarışmalar düzenlendi. Bütün bunlar sınav sonuçlarından çok önce çok ayrıntılı bilgi verdiler bize, televizyon okulunun beklenen sonuçları üzerinde,

Soru: Televizyon okulunun önemi yadsınamaz, ama kalkınma planının verdiği istatistikler iyimser olmamızı önlüyor. Örneğin Türkiye de 10.5 milyon kişi okuma yazma bilmiyor, bu rakkam 1972 de 17.2 milyona varacaktır ve yine aynı istatistiklere göre aynı yıl Türkiye'de bin kişiye beş televizyon düşecektir. Türkiye'de televizyon okulunun kurulması için çok iyi bir hazırlık dönemi gerekiyor.

Prof. Neri: Dünyanın gelişmiş ya da geri kalmış bütün ülkelerinde eğitim sorunlarını televizyonla çözmeye çabalıyorlar. Böylece iyi yetişmiş bir kuşak yaratılacağına inanılıyor. Türkiyenin sorunlarını anlıyorum, ülkenizde TV nin şimdilik sınırlı bir alanda kalması gerektiği anlaşılıyor. Ama iyi bir planlama ile TV den iyi sonuçlar alınır. Size Tunustan söz edeceğim TV geçen yıl kuruldu orada. İlk iş olarak Tunus yetkilileri 5000 TV alıcısını halkın topluca seyredebileceği gençlik kuruluşları, halk evleri, köy odaları, vb. yerlere yerleştirdiler. Ben bu işin olumlu sonuçlarını yakından gördüm. Tunus'un Cap Bon bölgesinde kadınlar arasında okuma yazma bilmeyenlerin azalmış olduğunu gördüm.

Kısacası şunu belirtmek isterim ki, önemli olan bir TV okulunun başarılı olabilmesi için bu aracın kimlerin eliyle ve nerelerde kullanılacağıdır. Bu yüzden dediğiniz gibi iyi bir hazırlık döneminden sonra Türk TV okulundan da iyimserlikle söz etmek için ortada hiçbir engel göremiyorum.

Roma

Söyleşiyi Yapanlar Faruk ALATAN ve Üstün BARIŞTA İtalyanca Teyp Bandından Çeviri.

filimcinin dertleri



orson welles

Sinema öğrencileri, bu işi bir bilim olarak ele alanlar, ya da filimciliğin ticari yanı ile doğrudan doğruya ilgisi olmayanlar, benim gibi birini konferans vermeye çağırdılar mı, yalnız sanattan sözedilmesini isterler. Fakant biz iş adamıyız. Ben ressam olsaydım, belki bir süre aç kalırdım, fakat nasıl olsa kâğıt, tuval hattâ bir duvar bulur, sanatımı dile getirirdim. Belge filimciliği ya da «öncü» alanda değil de ticaret dünyasında bir filimci olduğumdan, bir filim meydana getirebilmek için bir milyon dolara ihtiyacım var. Bir milyon doları kullanabilmek için de iş adamı olmak gerek. Buna benzer çok ciddî bir toplantıda, Jean Cocteau ve René Clair ile görüşmemizi hatırlıyorum, filimlerin masrafından başka hiç bir şeyden söz etmediğimiz için, alay ettiğimizi sanmışlardı.

Sinemanın icadı, matbaacılıkla dizgi makinesinin icadı gibi önemli bir tarihi olaydı. Kitap yayınlamanın yeni başladığını ve dizgi işinin kolaylaşması ile büyük bir endüstrinin kurulduğunu varsayalım. Diyelim ki, yalnız iki çeşit kitap yayınlanabilir: pek az kimsenin satın alacağı ve okuyacağı küçük boy eserler ve bir de «Rüzgâr Gibi Geçti» türünden kitaplar. Yazar, yazdıklarını basacak bir yayıncı bulabilmek için altmış milyon okuyucuya seslenebilmek zorunda olsaydı, kaç kitap basılırdı, hattâ, kaç kitap yazılırdı?

Çoğunluğun hoşlandığı sanatın hiç bir kötülüğü yoktur; dünyanın en büyük sanatçılarından bazıları yığınlara seslenen sanatçılardı. Fakat filimciliğin güçlüğü, bu işin fazla masraflı oluşudur. Ben, şimdi, Londra'da, konusu Somerset Maugham'ın bir öyküsünden alınan bir filimde oynuyorum. Somerset Maugham normal hızda çalışan bir yazar olduğuna göre, bu öyküyü yazması yarımşar gün çalışmak suretiyle dört günden fazla sürmemiştir, ama aynı öykünün filmini çevirmek için beş hafta gerek. Filmi meydana getirmek, Maugham'ın öyküyü yazdığı zaman kadar sürmeli, ya da filim, en çok iki katı bir zamanda çevrilebilmeli; fakat yüzlerce insanın koşuştuzu bir stüdyoda, ancak üç kişinin yerinden oynatabildiği bir makineyle daha çabuk ve daha ekonomik şekilde çalışmak imkânsız. Sinemada teknik düzeyin mükemmelleşmesi, hepimizin elini kolunu bağladı. Belirli bir düzeyden aşağı düşemeyiz, yoksa, bütün sistemin, filmleri dağıtan şirketten, gösteren sinemanın sahibine kadar, en yüksek eleştirmeciden en aşağı eleştirmeciye kadar, halkın dışında herkesin hücumuna uğrarız.

Dünya tarihinde ilk olarak, bugün, yaratıcı sanatçıya, altmış milyon insana seslenmek fırsatı verilmiştir. İşin kötü yanı, bu yalnız bir fırsat değil, aynı zamanda bir zorunluluk; ister istemez, bu denli kalabalık bir yığına sesleneceksiniz. Bugünün film sanatçısı Hollywood'a, Roma'ya ya da herhangi bir yere gidiyor ve tüccarlar niyetini anlayıp, elini kolunu bağlayıncaya kadar kendinden bir şeyler meydana getiriyor, yenilik yaratıyor. Sonra

sanayicilerin eline düşüyor ve sinema endüstrisine karşı kendini sorumlu duyuyor. Daha doğrusu, ücret aldığı insanların parasını çalmak istemeyen, sorumluluk sahibi bir adam oluyor. On altı milimetrelik «avant garde» deneme filmleri ile bu alan çok önemli olduğu halde ekonomik bakımdan can çekişmekte olan ticari filmler arasında bir birleşme noktası bulmamız gerek nasıl olsa. İngiliz film endüstrisinden Eady Planı, Fransız, İtalyan ya da İspanyol endüstrilerinden de devlet yardımı kaldırılacak olursa bütün bu endüstriler yıkılır. Kendi yağı ile kavrulabilen film endüstrilerine yalnızca Hindistan'da ve Japonya'da raslanmaktadır. Yapmamız gereken şey şudur: bir dünya kurultayı düzenleyip, filimciliğin ekonomik sorunlarını görüşmeli ve halkı anlamaya çalışmalıyız.

Ben, Edinburg Festivali'nde Shakespeare'in «Kral John»unu oynayacak olsam, seyircinin düzeyini bilirim; ama, bir film çevrilir ve bir çok kanallardan dünyanın her tarafına gönderilir, kalabalık ve karışık halk yığınları filmi görmeğe gider. Bu konuda kimse bir şey bilmez. Bu halk yığınları, krallardan kraliçelerden, elbise temizleyicilerinden, memurlardan, her çeşit insandan meydana gelmiştir. İlgi çeken film, ticari bakımdan en çok iş yapan ve sanat bakımından en kötü olandır; durum bu olursa, filmlerin sanat düzeyinin günden güne düşmesine niçin şaşalım?

Sinemayı bir sanat sayan yönetmen, seslenmek istediği seyirciyi nereden bulacağını kara kara düşünmekte haklıdır. Önünde iki yol vardır: ya doğrudan doğruya ticari filmler yapar, (halkın görmek için para vereceği filmler) ya da kendi istediğini yaratır ve devletten yardım görür. Her iki yol da memnun edici değildir. Devletin koruyuculuğu altına girmenin tamamen karşısındayım, fakat devletin hiç yardımda bulunmaması da tehlikelidir. Sinema yerleşik bir endüstri olacaksa, bir insanın devletten yardım beklemeden film çevirebilmesi ekonomik bakımdan mümkün olmalıdır, ama, öte yandan, dilediği zaman devletten de yardım görebilmelidir.

En büyük yanılgımız, sinemanın her şeyden önce bir eğlence aracı olduğunu kabul etmektir. Filmin aynı zamanda bir eğlence aracı oluşu ikinci derecede kalır. Film, matbaanın icadından sonra, düşünce ve bilgi değiştokuşu ortaya çıkmasına yol açan en önemli araçtır ve eğlence için yazılan romanlar iyi edebiyat olmadıkları gibi, eğlence için çevrilen filmler de iyi film değildirler. Bugünkü geniş seyirci yığınını bir yana bırakalım demiyorum; fakat bence, Hollywood'daki kurulun, Vatikan sansürünün ve İngiltere'deki sansür kurulunun her ne deniyorsa o efendilerin yasak ettiği şeyleri görebilecek daha az sayıda, daha geniş görüşlü bir başka seyirci topluluğu da bulunmalıdır. Bunu meydana getirebilmek için yeni bir film çevirme biçimi bulunmalı, - burada televizyon bize yardım edebilir - ve iki, üç milyon seyirci tarafından seyredilen filmlerin masrafını çıkarması sağlanmalıdır.

Ben Shakespeare'in filme alınmasından yana değilim. Shakespeare ile beyaz perdenin birleşmesinden iyi bir sonuç doğup doğamıyacağını bilmiyorum, yalnız bunu başaramadığımı biliyorum. Ama bayağılıktan kurtulmanın çarelerinden biri de klasiklere dönmektir. Ve işte bu nedenle filimcilerin Shakespeare'i denediklerini görüyoruz (bazıları feci, bazıları daha başarılı sonuçlar elde ediyorlar). «Macbeth»i yirmi üç günde çevirmiştim. Film çevirme işini biraz bilen herkes bunun çok kısa bir süre olduğunu anlar. «Macbeth»i çevirmekten maksadım büyük bir film yapmak değildi - bunu söylemem garip, çünkü bence her film yönetmeninin, saçma bir film çevirirken bile, amacı büyük bir film meydana getirmek olmalıdır. Ne büyük bir film, hattâ ne de büyüklüğe özenen bir film çevirdiğimi sanmıyorum. İyi bir film olabileceğini tahmin ediyor ve filmin yirmi üç günde tamamlanmasının öteki filmcileri de zor konuları daha çabuk çevirmeye iteleyeceğini umuyordum.

«Othello» ister başarılı olsun, ister olmasın, aşağı yukarı Verdi'nin operası kadar Shakespeare'in oyununa yakındır. Bence, Verdi ve Boito, Shakespeare'i başka bir sanata uyarlarken değiştirmekte haklıydılar ve sinemayı da bir sanat olarak kabul edersek, ben de bir klasiği serbestçe sinemaya uyarlamak yolunu tuttum.

Not 1954 EDİMBURG FİLİM ŞENLİĞİ'nde yaptığı konuşma.

on yıl sonra orson welles...



andré bazin

1946 yılında sinemanın olgunluk çağına yetişmiş olan sinema-severler için Orson Welles adı Amerikan sinemasının yeniden doğuşunun müjdecisiydi. Zamanın genç eleştirmenlerine göre, Orson Welles kişiliği ile Hollywood sanatında bir devrim yapmıştı. Savaş sonrasının bir yapıtı olan **Citizen Kane**'i bir bakıma 1914-1918 yıllarının **Forfaiture** filmine benzetebiliriz, bir farkla, Cecil B. De Mille sanat yanını yitirdiği sanılan sinemayı yeniden özlenen duruma getirme çabasındayken, Citizen Kane yerinde sayan sinemayı bir sanat dürtüsü ile canlandırıyordu. Welles'in bu ilk filmi konusunun gözüpekliğinin yanı sıra, dili ve deyişi yönünden de sinema sanatına büyük bir yenilik getirmişti. Jacques Doniol Valcroze, Revue du Cinéma dergisinde «Bence Welles, sinema tarihinde Griffith, Chaplin, Stroheim ve Eisenstein'dan sonra gelecek tek adamdır» diyerek zamanın çoğu eleştirmenlerinin sözcüsü olmuştur. Valcroze'ın bu düşüncesini benimseyen diğer eleştirmenler bir süre sonra Jean Robert Bresson ve Roger Leenhardt'ın çevresinde toplanarak **objektif 49**'u kurmuşlar ve Biarritz'de uzun zaman unutulmayan **Kargınmış Filimler şenliği**'ni yapmışlardı. Welles ileriye bakan bu hareketin onursal başkanı olabilirdi. Bugün geriye dönüp on yıldan fazla bir süre önceki heyecanımı düşündüğümde geriye kalanları ve Citizen Kane'nin yaratıcısını ileriye doğru atılan sinemanın bir simgesi olarak görmekle bir yanlışlık yapıp yapmadığımızı düşünüyorum.

İlerdeki satırlarda okuyacağınız gibi belki geçmişe oranla cesur teknik ve deyişinden daha başka bir biçimde söz edeceğim ama, o zamanki heyecanımda yanılmamış olduğuma inanıyorum.

1946'da, 1940 yılında yapılmış bir filme gösterdiğimiz hayranlıkta yanılmadığımızı öncelikle belirtmek isterim. O günden bu güne dek sürüp giden gerileme haklı olduğumuzun kanıtıdır. Bizlerin ancak savaş sonrası keşfedebildiğimiz kırk yıllarının Hollywood sinema sanatında en kritik yıllardır. Geçmiş on yılda Amerikan sineması en olgun dönemini yaşamaktaydı: Psikolojik ve müzikal komediler, gangster filimleri, gülünç filmler, Marx Kardeşler, Lorel-Hardi ve tabii, kovboy filimleri bu zamanın en yaygın film türleriydi. Denge ve yetkinlik, daha doğrusu klâsikleşmesi yönünden Hollywood endüstrisi 1937 yılında en yüksek noktasına varmış sayılabilirdi. Böyle bir yetkinlikten sonra filimciliğin gerilemeye başlaması için elde herşey vardı. Bu arada esin ve tekniği yeniden canlandırma ve gelenekselleşmeye başlıyan alışkanlıkları sarsan, olağanüstü birkaç film yapıldı; Fransada **«La Regle du Jeu»**, Hollywood'da ise **«Citizen Kane»**.

Bu filimle bütün Amerikan sineması üzerine yargıda bulunmak yanlış olacaktı, yalnız şu da var ki «Citizen Kane» filmiyle tapınağın sütunlarına yıkıcı bir darbe vurulmuştu. Bu darbe yıkıcı olmakla birlikte yapıcıydı da, çünkü Amerikan sinemasına olumlu bir katkıda bulunuyordu. 50 Yıllarının **Richard Brooks, Robert Aldrich, Anthony Mann** ve **Elia Kazan** gibi yeni akım filim yönetmenlerinin en ünlüsü olan **Nicholas Bay**: «Welles büyük bir tiyatro adamı ve büyük bir

yönetmen, belki de sinema tarihinin en büyük kişilerinden biridir. Sinemada yeni yollar arıyarak biz gençlere yardımcı olan Welles'e nasıl teşekkür edeceğimizi bilemiyoruz. Kimse bunun aksini söylemeye yeltenmesin.» demiştir.

Böylece on yıl gecikmeyle Amerikalı bir yönetmen 1946-50 yıllarında genç Fransız eleştirmenlerinin Welles'in filminin savaş sonrası yenilikçi sinemanın en sağlam yapıtı saymakta haklı olduklarını kabul ediyordu.

Welles, **Citizen Kane, Magnificent Ambersons** ve **Lady from Shangai** filimlerini yapmış olmakla yetinseydi, gene de sinema tarihinin altın madalyalarından birine yerleşecekti.

Otello'nun Welles'in en kişilikli filimlerinden biri olduğu kuşku götürmez. Üslubu yönünden ise Citizen Kane ve hatta Macbeth'le taban tabana zıttır. Sınırlayan çekim koşulları bu zıtlığı ve kurgudaki parçalanmayı doğrulayacak niteliktedir. Yalnız bu kısıtlamalardan esinlenerek Otello'nun kesim (découpage)ini küçümsemek de yüzeyde ve budalaca bir davranıştır. Gerçek dehalar bu gibi güç etkenleri bile imgelemlerini çalıştırarak olumlu bir biçime sokmayı başarırlar.

Orson Welles, bu kısıtlamalardan olumlu bir 'mizansen' çıkartmayı başarmıştır. Welles'in de itiraf ettiği gibi, onca kısa çekimli bir kurguya başvurması kendisinin uzun çekimlere karşı bir önyargısından ileri gelmemektedir. Bu durum paraca olanaksızlıklardan ve filim yapımının kılgın (pratik) güçlüklerinden doğmaktadır.

Otello, daha sonra da Arkadin kısa çekimlere bölünmüştür. Orson Welles, bunun nedenini şöyle açıklamaktadır: Uzun çekimler çekebilmek için çok kalabalık usta teknik bir topluluğa gereksinim vardır, böyle bir topluluğu Avrupada bulmak biraz güçtür.

Welles'in bu açıklamasından, kısa çekimlerle çalışsa bile uzun çekimleri ülkü olarak benimsediğini ve teknik ne olursa olsun kurgunun yaratıcılıkta çok önemli olduğunu anlamak gerektir. **Otello,** bu yönden Welles'in en önemli filimlerinden biri olmaktadır, çünkü **Citizen Kane** ve **Macbeth** dışında kurgunun denetlendiği tek filimdir.

Otello'nun sinemaya aktarılışı ve Macbeth'le bütünüyle zıt yönde oluşu tiyatrodan sinemaya geçiş yönünden çok ilginçtir. Bir tiyatro yapıtını sinemaya aktarırken aşılması gereken en büyük güçlük dekordur. Tiyatro dekorunun somutlaştırdığı dil ve uzlaşmalar sinemanın gerçekçiliğini uymamaktadır. Orson Welles Macbeth filmi için yapay ve insanda terkedilmiş duygusu ve-



YURTTAŞ KANE / CITIZEN KANE / ORSON WELLES / 1941


OTELLO / ORSON WELLES / 1952

ren bir dekor kullanmıştı. Otello'da ise yapaylık açık havadadır ve bütünüyle doğal bir nesneden oluşturulmuştur. Kesik ve soluk kesici kurgusu, çekim açıları (dekorun öğelerini boşluğa yerleştirme şanslarını göz ve akıl için bütünüyle yok eden) yoluyla Welles, Venedik ya da Mogador taşlarından hareketle düşsel ve dramatik, ama yine de bütün görkemiyle ve yalnızca yüzyıllar boyunca güneş ve rüzgârın aşındırdığı doğal taşların gerçek mimarisinin taşıyabileceği şaşırtıcı güzellikler ve raslantılardan kurulu bir mimari yaratıyor. Böylece Otello açık havada geçiyor ama doğanın içinde değil. Bu duvarlar, bu kubbeler, bu yankılı geçitler, düşünmüyorlar ve trajikliğin güzel konuşmasını aynalar gibi çoğaltıyorlar. (Welles'in kahramanları olan) Bu ayrıcalı varlıklar genel kurallara göre yargılanmamalıdırlar. Onlar başkalarından aynı zamanda hem daha zayıf, hem daha güçlüdürler. Daha zayıftırlar: **«Saçmalamaya başladığım zaman sonuna dek gitmeme hiçbir şey engel olamaz»** diye itiraf eder Lady from Shangai'ın başındaki denizci Michael O'Hara. Ama ne kadar da güçlüdür onlar, çünkü nesnelerin gerçek anlamlarıyla doğrudan doğruya ilişkileri vardır, ya da tanrıyla demeli belki nesneler yerine. İşte bu karmaşıklıktır ki sonunda Citizen Kane'den bu yana Welles'in bütün yapıtlarına hükmeder. Öyle bir karmaşıklık ki orada estetik, ahlâkın öteki yüzünden başka bir şey değildir, çünkü güzelliğin terimleriyle söylersek, bu ikilik «güzelle» «çirkin»in ikiliği değil midir? Ne Welles'in iki Shakespeare'ci filminin bu çite yanlılığa en uygun trajedilerden ikisi oluşuna; ne de, en önemlisi, uyarlamasının Macbeth'in suçsuzluğunu ve Otello'ya acınması gerektiğini savunmasına şaşmayalım.

Kötülüğün yüceltilmesi değildir bu, -yücedir yine de kötülük- günahtaki, hatâdaki ya da cinayetteki suçsuzluktur. Kane, George Minafer Amberson, Michael O'Hara, Macbeth, Otello, Arkadin; hepsi de az ya da çok, çeşitli nedenler yüzünden adaletimiz, aklımız, hatta yüreğimiz tarafından yargılanmışlardır ama, aynı zamanda yargımızdan kurtulduklarını ve alttan alta bizi yargıladıklarını hissediyoruz onların. Bu karmaşık kahramanlar topluluğuna, kuşkusuz Welles'in çevirmek istediği filmlerin düşsel olanlarını da, başta Moby Dick'in Kaptan Achab'ını da katmamız gerekir. Don Kişot'un da Welles'i etkilemesine şaşmamalı; çünkü orada ahlâksal yaşamın temel ikiliği, kahramanların, Şövalye ve Sanço Pança'nın ikiliğinde fiziksel bir biçimde kendini gösterir.

1958

Çeviren **Semra CONKER**

yurttaş kane



barthelemy amengual

İşin harika yanı şu ki, Welles'in filmi, varlığını, okuyucuyu her ne pahasına olursa olsun yaratılan bir yenilikle kendine bağlayan ve bu bağlılığı sürdürebilen heyecan basınının üslûbuna sadık kalarak, Amerikan dünyasına şaşırtıcı, unulmayacak bir yenilik, bir tazelik, bir keskinlik getirmektedir. Blöf, burada, doğru yerine geçmektedir, çünkü o, gerçek bir evrenin, Amerikan dünyasının ve sanatçının doğru'sudur. Bu yüzden de, kimi zaman, sesli sinemayla ilk kez karşılaşıyormuşuz gibi bir duyguya kapılırız. Ve gerçekten de onu ilk kullanan Welles'tir, film sesli bir gazeteden çok radyoya benzemektedir, özellikle, insan sesinden çok dünyasal gürültüleri andıran insan seslerinin vurgu, titreşim ve hız gibi nitelikleri. Alt kattan başlayıp kemerli üst kat koridoruna dek yükselen Susan'ın sesinin «serüveni», deyim yerindeyse, hem insanî ,hem de, sözcüğün en gerçek anlamıyla, nesnel açıdan sarsıcı bir güzellik ve sahiciliğe sahip bir «gösteri»dir. Yeryüzünde, konuşmaların bir müzik, ulusal bir müzik, bir halk müziği gibi kullanıldığı tek film, **Yurttaş Kane**'dir.

Inquirer'ın yazıişleri odaları, toplantı odası, Xanadu'nun salonları, eskimiş, yılan gibi kavisli abajurlarla, sağa sola atılmış şişelerle dolu, (tıpkı okyanustan esen keskin kokulu yel, çöldeki ılık mı ılık rüzgâr gibi) insanda elle dokunuyormuşcasına bir duygu uyandıran çalışma odaları, Faulkner'ın **Pylone** adlı romanındaki kentte, bayram hazırlığı yapılan günlerde gördüğümüz gibi uzaysal bir kıpır kıpırlık... Gerçi **Yurttaş Kane**'in dış sahnelerinde, daha sonraki eserlerde ortaya çıkacak uzaysal üçüncü boyut henüz yoktur, bununla birlikte, bu ilk filmin bütün iç sahnelerinde Truffaut dekorların hâlâ Hollywood koktuğuna parmak basmıştır - dış görünüşün ötesinde bir şeyler vardır, onlar, tıpkı sesli bir deniz kabuğunun bütün denizi özetleyişi gibi, koskoca bir evreni kendilerinde taşımaktadırlar. Çözümsel oymacılığın açıklayıcı ya da dramatik yararcılığını bir yana bırakan Welles, sessiz sinemanın, kısa ya da uzun imgelerin derin ezgisine kavuşmuştur, ki aslında, bu imgeler de dünyadan birer parçadır, birer varlıktır. Karşımıza çıkan şey yine bir bilmecedir, ama bu, bilgisizliğimiz ve yeniliğimizden ötürü, o sonsuz karmaşıklığıyla dünyanın kendisidir.

Baudelaire'den bu yana, ömrün sonuna dek sürdürülen çocukluk diye tanımlanan üstün yeteneklilik süzgecinden geçmiş bu bakış ve duyuş yeniliği, Welles'in kişiliğindeki sahici çocuksuluğa bağlanabilir. (Bazin, onunla ilgili ünlü kitabında **Harika çocuk, çocuksu bir dâhi haline geldi** demektedir.) Ama Welles, bu yeniliği bu el değmemişliği bir düzen içinde sürdürür. Bu konudaki fikirlerini açık seçik ortaya koymuştur. **Donkişot**'u için şunları söyler:

«Bu öykünün, gerçekten içimden geldiği gibi çalışırsam, çok daha taze ve ilginç olacağından emindim; nitekim öyle oldu.» Kötü-



YURTTAŞ KANE / CITIZEN KANE / ORSON WELLES / 1941

lük Sonsuzluğu için de şöyle der: **«18.5'u yeğlemem; ille de içimden geldiği gibi çalışmak istemem. (...) Daha önce bakılmamış açılardan bakıyorum. Bu türlü görüntülerden bıkacak kadar çok görmedim henüz. Onun için, bu ışın sapmasına yepyeni bir gözle bakabilirim. Bu, benimle 18,5 arasında büyük bir yakınlık var demek değil, yalnızca, bakışın yeniliğinden gelen bir şey.»**

Bakıştaki bu yenilik, tazelik ve yoğunluk'tan yola çıktınız mı, Welles'in üslubunda **dışavurumculuk** dedikleri şeyi yakalamak kolaylaşır. **Kane,** çevrenin ve dekorun gerçekdışılığı ya da düşselliğiyle; kişilerin karmakarışık belirsizliğiyle; herhangi bir Okul'a bağlı olmanın doğurduğu, karanlık bölümlerin ortadan kaldırılması diye anlaşılan bir şiirsel görüşle, dünyanın hissedilir bir biçimde yeniden düzene sokulmasıyla büyülemiyor seyirciyi. O, her şeyden önce, **bakış açılarının seçimi**'ndeki sağlamlıkla kavrıyor bizi - ki bu sağlamlığa, kurgu da katkıda bulunmaktadır. Filmin, ilk Alman sinemasından çok Sovyet sinemasını hatırlatması da işte bundandır. Pek haklı olarak, bu bakımdan Welles'i Ayzenştayn'a benzettiler. Tisse'ye benzetseler daha yerinde olurdu. Ama pek ender olarak bu yakınlığın ötesine geçildi, bu da, Welles'te belli bir gerçekçilik isteği bulunduğunu öne sürmemize yardım etmektedir. **«Kameranın oynaklığı, küçük odaklı mercekler, gözle görülen dünyayı o ana dek görülmemiş, şaşırtıcı bin bir açıdan göstermeye izin verdi. Planlar. son derece kestirme yollardan, açıklıkla koyuluğun güçlü birleşimleriyle verilir oldu.»** Bu sözler, 1923-24 yıllarının tarihçesini yazan A. Golovnia'nındır.

Bunun için, tıpkı Ayzenştayn'a yapıldığı gibi, Welles'i de merceklerinin önüne nesnelerin biçimini bozan bir cam yerleştirmekle suçlamak, bizce haklı değildir. (Biçim bozuculuk onların merceğinden gelmektedir.) İkisi gerçeği değiştirip salt görme duygusu düzeyine indirmektedirler elbet; yani onu yüceltmektedirler. Yeni bir gerçek yaratmamaktadırlar. Ayrıca, bu geçici dengede, gerçekçiliğin düş kırıcı ikizliği büyük bir yer kaplamaktadır. Gerçek, karşımıza, günlük yaşamın kendiliğinden ortaya koyduğu görünüşte çıkmaz. O, aynı zamanda, olağandışılık ya da yalnızca yoğunluk içinde (Ayzenştayn buna **«coşku»** diyor) yaşarken yakaladığımız görünüştedir. Üstelik şunu da unutmamak gerekir ki, Sovyetler sineması, yaşanan her günün bir bayram olduğu, her davranışın devrimci bir nitelik taşıdığı, olağandışının kural biçimini aldığı bir yaşam yaratma ereğini gütmekteydi.

Ama Ruslar, bu yeni bakışlı sinemayı, sessiz günlük olaylardan, haber toplarken edindikleri yaşantıdan yola çıkarak, açıkhava'da ge-



MUHTEŞEM AMBERSONLAR / THE MAGNIFICENT AMBERSONS / ORSON WELLES

liştirdiler. Welles ise onu (üstü kapalı) **iç sahneler'**de, aralıksız sürüp giden bir ikili konuşmanın temel boyutlarından birini oluşturduğu birtakım sesli bakış açıları örgüsü içinde canlandırmaktadır. 1946 yılında eleştirmenlerin **Yurttaş Kane**'i çözümlerken ne büyük zorluğa düştüklerini hatırladıkça insanın gülesi geliyor, gerçekte, o günlerin sinema eleştirisi, bu filmi **dinlemeye** dayanamayacak durumdaydı genel olarak. **Cahiers du Cinéma** dergisinin, Welles'i, çağdaş sinemanın ağababası sayması çok yerindedir. Bresson'dan on, Antonioni'den on beş, Resnais ve «edebî» filmden yirmi yıl önce, Welles, diyalektik olarak, sözlü sinemayı sözsüze dönüştürmeye uğraşıyordu. Yani, ses şeridiyle açıklama, söyleme ve anlatma görevinden kurtulan görüntü, abartılmış ima, yoğunluk ve saydamsızlık gibi araçlarla yine o eski açınlama büyüleme ya da göz kamaştırma gücüne kavuşuyordu. Bardèche'in, doğru'nun hemen yakınından geçerek, bu devrimin **anahtar'**ını vermiş olması epey hoştur doğrusu: **«Bu türlü filmler, bize, konuşmanın elbirliğiyle lânetleneceği günlerin yaklaştığını göstermektedir »**

Demek ki, **Yurttaş Kane**'in ve Welles'in **barokçuluğu,** Dışavurumculuk gibi, fizikötesi bir «weltanschauung»dan çok, siyasal bir var olma karşı çıkma isteği halinde kendini belli etmektedir. Mario Nuzzo, Welles'i büyük **kaçaklar**, eski kuşağın başkaldıran çocukları arasına katıp, Avrupa için çok **ilkel,** Amerika için de **üstün yetenekli, Avrupa'cılık hastalığına tutulmuş bir züppe** diye niteleyebilir ve eline, aynı kavga için, aynı silâhları verebilir. Bizse onun kötü beğeniyi göklere çıkarışında, barokçuluğunda, öncelikle, dünyaya yöneltilmiş bir savaş, ulusunun bir türlü kafasından atamadığı o ilkelcilik'e gösterilen bir tepki görmek zorundayız.

BAKIŞ VE GÖRÜNTÜ

Bakış teması, **Yurttaş Kane**'in hakim olan ögedir; ayrıca, ikili çekim yardımcı teması, görüntüye, yansıya dayanan bir uygarlığın ayrılmaz niteliklerine, yani kişilerin gösterişçi ve kendi kendilerine hayran insanlar oluşlarına parmak basmaktadır. Aynalı odalar; aynı olayın hem «nesnel», hem de «öznel» açıdan verilişi, olaya karışan kişinin, başkalarını seyrederken seyredilişi, kendini bir şeyler götürürken görüşü, kendisi-için varlığı'nın, aynı anda, başkası-için varlık oluşu; kimsenin varlığı olmayış, Tanrısal bakış açısı, fotoğrafın bulunuşundan beri, «ben»i «biz»le aynı çizgiye getiren, hem kendisi-için varlık'ı, hem de başkası-için varlık'ı yaratmakta olan kameranın bakış açısı; falcı merceğine benzeyen Rosebud küresi; dürbünün

tersinden seyrediliyormuş gibi verilen upuzun piknik kervanı; renkli bir camın üstündeki göze uydurulan gözün bir dizi görüntüyle verilişi (burda dekor, içinde yaşayanları gözleyip yargılamaktadır); Xanadu'ya pencereden, El-Rancho'da, Susan'ın çalışma odasına, damdaki camlı bölmeden, «teleskobik» girişçıkışlar...

El-Rancho'nun damındaki ikili **travelling**'e ucuz diyenler çoktur. Oysa bu, basının, insanların vicdanına, en gizli yaşamına el uzatışının somut görüntüsü değil midir? ve **Yurttaş Kane** de bunun canlı örneği ve yadsınması olmak istemiyor mu? Hiç durmadan tekrarlanan o **saat** imgesi, önce annesi gibi şarkıcı olmak isteyen, oysa şimdi bir gece kulübü işleten Susan dahil, Amerikan kültürünün o hale getirdiği bütün kişilerin, önce saptanan, sonra resimlerle verilen, gözümüzün önüne serilen yaşamının canlı simgesi değil mi?

Renkli cama uydurulan göz örneğiyle, Sartre'ın **«tekrarlı bölümler»** adını verdiği sahnelere bakarak, Welles'in filmindeki en sarsıcı yanı bulma denemesine girişebiliriz belki. Tokatlanan, aşağılanan ve buna başkaldıran Susan'ın gözünü dekorun soyut gözüne uyduruşunu gösteren zincirleme sahnede, görüntülerdeki görevlerle güçlerin sayısız olduğunu hissediyoruz. Sırf şu yer değiştirme (piknik çadırından şatonun içine geçiş) sahnesindeki o - giz dolu - az sözle çok şey anlatma ustalığını ele alırsak, bu bölümde cansız varlıkla yarı canlı varlık arasındaki o garip özümleme, o insansız dekorla insanlıktan uzaklaşmış kadında birdenbire ortaya çıkan görkemli tinsellik (aslında ne birini, ne de öbürünü görürüz), bakışın saldırganlığı, ben, biz ve hiç kimse - bize hiç konuşmadan bir şeyler söylemekte, göstermeden bir şeyler göstermektedir. Sinema, burada, **yazı**'ya dönüşmektedir. Sözcüklerse görüntüdür, nesnelerin görüntüsüdür. Ve nasıl her cümle kendisini oluşturan sözcüklerin ötesinde bir şeyse, görüntülerin anlattığı da görüntünün kendisinden fazla bir şeydir. Artık hiç bir sesi dinlemeyiz. Hiç bir şeyi görmeyiz. **Okuruz.** Okuyucunun sözcükleri canlandırışı gibi, biz de görüntüleri canlandırırız; onlara birer imlem yakıştırırız. Böylece kurgu, kısa planları ardarda getirerek, oymacılığın sürekliliğini de bozmadan, belirsizlik, küçük parçaların çoğul zenginliği ve şiirsel izlenime özgü karanlık bırakış yardımıyla, filme yepyeni bir anlam ve imlem gücü kazandırır. Burada anlatı isterseniz anlatı değil de, hatırlatma diyelim tıpkı romanlardaki düzyazıda olduğu gibi, hem anlatıdır, hem de olaydır, dramdır.

Welles'in ilkin, Kane'in aile yaşamının önüne geçilmez çöküşünü, ikinci olarak da, Susan'ın, intihara dek varan sahne «yaşamı»nı çizerken kullandığı «tekrarlı sahnelere» gelince, bu yöntem de, sanıldığından çok daha yeni ve zengindir. Sartre, bir alışkanlığı ya da bir tekrarı dile getiren di'li geçmiş zamanın dengidir diyerek, bu yöntemin gerçek değerini göstermiştir. **«Yurttaş Kane'**de, (anlatım) **eylemin bir parçasıdır, eylemin kendisidir; anlatının ana örgüsü odur.** Anlatan şöyle demektedir sanki: **Adam onu her yerde şarkı söylemeye zorluyordu; kadın bundan bıkıp usanmıştı; bir gün adama açılmaya niyetlendi**...» Ama bununla alışılmış sinema dilinden uzaklaşmış olmuyoruz, yalnız, Welles, şimdiki zamanın yerine di'li geçmiş zamanı koyuyor.

Lirik iç döküş bir yana - ki bu iş, **La Roue**'da (Tekerlek) rayların **şarkısı** ile başlayıp, sessiz Sovyet sinemasının bütün «ilâhi»lerinde devam etmiştir -, böyle bir kurgu, genellikle, ancak iki erek için kullanılmaktaydı: ya bir **kavram**'ın yerini tutmak için, ve burada görüntü sözcükleri, tarihleri, bir metni görüntülemektedir (bir takvimin yaprakları teker teker düşer, bir görünüm ya da bir yapının görünüşü değişir, gazete başlıkları birbirini izler falan); ya da, atılacak bazı bölümlerin özeti çıkarılarak, bir anlatıyı ölü ya da işe yaramaz sayılan anlarından temizlemek için. Her iki durumda da, hep yarar peşinde koşan biçim, özden önce gelmekteydi. **Kane**'de ise, özle biçim ayrılmamacasına birbirinin içindedir. Welles anlatım biçimini değiştirmekte, ama yine aynı öyküyü anlatmaktadır. Öykünün özü, dolayısıyla ilgimiz, olduğu gibi kalmaktadır. Bu filmdeki kurgu bize bir **bilgi** değil, sürekli bir oluş halinde bulunmayan, kopuk kopuk bir **gerçeklik** verir. Bu parçacıklar hiç bir zaman menteşe gibi birbirlerine kenetlenmemiştir, ama filmin geri kalan

yanından ayrı da değildirler Tıpkı bölümsel sahnelerin gerçek zaman içersinde yer alışı gibi, onlar da film'**dirler**. Ayrıca şunu da belirtelim ki, yapıtın türü yani bir sürü anlatıdan kurulu anlatı türü-, böylesine doğal bir uyuma aykırı değildir. Ve filmin o olağanüstü yoğunluğu da işte burdan gelmektedir: gerek bir anlatı, gerek bir haber yazısı olarak, film, **belge** niteliğini korumaktadır.

Yurttaş Kane'i Geçmiş Zaman Ardında'nın sinemasal örneği, ve filmdeki ünlü cam küreyi de romandaki en az onun kadar ünlü Madeleine çöreği haline getirmek için bir sürü insan olanca zekâ ve saflığıyla çalışmıştır. Oysa, şekerli çöreğin, Guermantes'ların bahçesindeki takuş tukuş taşların ya da Vinteuil'ün o küçücük cümlesinin, Proust'un temel taşını meydana getirdiği ve ordan yola çıkaran kendini insan ve yazar olarak kurtaracağı son derece özel bir iç yaşantının (tecrübenin) başlangıç noktası olmasına karşılık, Welles'in filminde Kane'in geçmişinin incelenmesi onun tüm dışındadır ve ancak Kane'i tanımış olanların «geçmiş zamanı»m kapsamaktadır, ve cam küre, Proust'taki gibi, bir başlangıç değil, yalnızca bayağı bir anı-nesne'dir, ki bu ayrım, aslında, çok önemlidir tabiî. O, Kane'e geçmişinin anahtarını vermemekte, bu geçmişin bütününe yeniden sahip olmasını sağlamamakta, **Rosebud**'u yeniden keşfettiği zaman, gözlerini kamaştırıp ya da umutsuzluğa düşürerek, Kane'i kendinden geçirmemektedir. Bu cam küre, onu ölüm saatıyla yüz yüze getirebilecek, onu o müthiş yalnızlığından kurtarabilecek biricik tanık, biricik duygusal gerçekliktir.

Melodramlardaki «anamın haçı»dır bu cam küre, Goriot Baba'nın, iki kızından uzakta can verdiğini gördüğü an istediği örgülü saça takılan zincirle madalyadır. Bilinçli bir yoksunluğun simgesi olarak, Kane onu uzun süredir büyük bir kıskançlıkla saklamaktadır; ama ne kadardır bu süre? Susan gittikten sonra, odayı kırıp geçirirken ona dokunmamıştır. **Rosebud** sözcüğünü daha önce de söylemiş, ve bu lâf sinirlerini yatıştırmıştır. Belki de aslında çocukluğuyla hiç bir ilgisi yoktur, ve belki de Kane, günün birinde, ona böyle bir ilgi yakıştırmıştır. Her neyse işte, spor kızağı da Xanadu'daki mobilyalar arasında yatmaktadır, oysa bu akıl alacak şey değildir. Bununla birlikte, kızakla cam küre Kane'in çocukluğundan başka bir şeye bağlı olabileceği için, ruhsal çözümleme yoluyla bir açıklamaya, bir doğrulamaya girişmek istemesek bile, araştırmayı bulguya yeğleyen Kane'in saçma bir yaratık olduğunu kolayca kabul edebiliriz. Bunu yapınca da, «Proust'çu» açıklamadan alabildiğine uzaklaşmış oluruz.

Yurttaş Kane'in sanatını Dos Passos'unkine benzetmek isteyenler de çıktı. Bu karşılaştırma pek de boş değildir. Ancak onu aşmak



THE TOUCH OF EVIL / ORSON WELLES / 1957



DAVÂ / THE TRIAL / ORSON WELLES / 1962

söz konusudur bu yapıtta. Gerçekten de, Welles, örneğin Dos Passos'un kullandığı o toplu bakış açısını bilinçli olarak yadsımak ister gibidir. Sartre ne de güzel söylemiştir: **«Bir yaşamı Amerikan gazetecilik tekniğiyle anlatmak, onu, Salzbourg dalı gibi toplumsal bir gerçek haline getirmeye yeter. ( ) Dos Passos'un insanı, hem içe, hem dışa dönük, melez bir varlıktır. Onunla birlikte, onun içindeyizdir, onun sallantılı bireysel bilincinde yaşarız, ama birden bu bilinç direnmekten vazgeçer, zayıflar, toplumsal bilinç içinde eriyip gider.»** Oysa **Yurttaş Kane**'in amacı, toplumsal bilincin hiç bir zaman bir bireyi özetleyemeyeceğini göstermek, ve son derece bütüncü toplumsal bir yapı tarafından ta özünden bozulmuş da olsa, azıcık değerli bir insanın hemen sürüden ayrıldığını, göze battığını ima etmek değil midir?

Onun için, **«Yurttaş Kane'deki, şurada ileri atılışlarla daraltılan, ötede derin geriye dönüşlerle çekilip uzatılan zaman, tıpkı Proust'-un yapıtında olduğu gibi, başlıca dramatik ögedir»** diyen Jacques Bourgeois'nin bu sözünü pek yerinde bulmuyoruz. Proust yeniden bulduğu geçmişiyle aynı anda yaşamaktadır - yumak halindeyken açılan, sonra yine sarılan zaman, onun yapıtında, Bergson'un Faulkner'ın kahramanları, hiç bir zaman yitip gitmeyen, hep gözlerinin önünde duran yapışkan geçmişleri içinde yaşamaktadırlar, o ünlü bellek-yaşamı'na benzemektedir, onun tarafından büyülenmiştirler. Dos Passos'un zamanı düzmece bir şimdiki zamandır, artık hiç bir şeyi saklayamayan, çürümüş bitmiş bir toplumsal bellektir. Welles'de, hattâ Kane'de çok geniş bir **özgürlük** vardır, onun için de, geleceklerinden vazgeçip bu kişiliksizliği kabul edemezler. Bir anlatı, açıklamak, dünyaya bir düzen getirmek zorunda olduğu için geçmiş zamanda verilir. **Yurttaş Kane** de - bir sürü anlatıdan kurulmuş bir anlatıdır, öyleyse geçmiş zamandadır. Ama bu anlatı sinema diliyle yapıldığı ve sonunda bir düzen getirmek zorunda kaldığı için, zaman zaman, hiç de çelişmeye düşmeden, şimdiki zamanda verilmektedir. Böylece Kane özgürlüğünü elde etmekte ve bütün öykü (yalnız Kane'inki değil, filmin bütünü) gerçeklik kazanmaktadır. Gerçeklik ve yavuzluk. Çünkü Kane'in «giz»inin, gözden kaçan bu boyutun, Kane'e yaklaşmaya çalışan ve ona ayıracakları yer önceden belli olan kişilerin **hiç ilgisini çekmemiş bulunması** gerçekten çok anlamlıdır. Bilmecede eksik kalan parça, Kane'in özgürlüğüdür, ama sonra kızak gözümüzün önünde yanıp kül olmakta ve bize, Welles'in lütfuyla, sorunun anahtarını,

bilmecenin eksik parçasını vermektedir: Welles'in özgürlüğüdür bu.

Aşırı da olsalar, televizyon yazarı Welles'in sözleri bize sinemacı Welles'in köklü özgünlüğünü göstermektedir. «Televizyon **dramatik bir anlatım aracı değildir**, anlatısal**dır, hattâ öyle ki, en iyi hikâyeci odur.** Ben **öyküleri dramlara, sahne oyunlarına**, romanlara **yeğlerim.»** «**En önemli** şey anlatılandır, **gösterilen değil. Sözcükler** artık sinemanın **düşmanı olmaktan çıkmıştır: film**, sözcüklere **yardım etmekten başka bir iş yapmaz** çünkü **televizyon, gerçekte, resimli radyodur.»**

Welles, televizyonda da sürdürdüğünü açıkladığı sinemayla radyo arasındaki bu bireşimden yola çıkarak, ima ile görüntü arasında büyüyüp gelişmiş bir sanat olan sinema sanatının temel çelişmesini, anlatı-belge, geçmiş zaman-şimdiki zaman çatışmasını, kendine özgü bir biçimde çözmek üzere, yeniden yaşamış ve düşünmüştür. Sessiz film görüntülerle konuşuyordu. 1930'la 40 arasındaki sesli filmlerse yalnız sözlerle konuşuyordu. Welles'le birlikte, ve Welles'ten sonra, sinema hem görüntüyle, hem sözle konuşur olmuştur. Sözcükler artık sinemanın düşmanı değildir. ama onlar görüntüyü de bir kıyıya itmezler. Ve bu «resimli roman» bizi şaşırtmamalıdır: filim sözcüklere yardım etmekte, sözcükler de filme. **«En önemli şey anlatılandır, gösterilen değil.»** Ama ya anlatılan gösterilen'de **varsa** sözcüklerle ortaya konmuşsa? **Gözle görülür kılınmışsa** demiyorum, çünkü böyle bir sıfat, metnin bir şeyler betimlediği anlamına gelebilir. Metnin ortaya çıkardığı, **var ettiği** diyorum. Dram içersinde, konuşulan dilin berisinde kalan sözcüksüz bir dil gibi gelişen, sessiz mimikli sinemaya karşılık, çağdaş sinema, dilin ötesine geçmek, sözcüklerin verdiğinden öte bir dil olmak istemektedir: roman ya da şiir. Ama önemli olan yine de konuşulan dildir. Görüntü, mimik aracılığıyla, sözü dilsizlik içinde dile getiriyordu. Bugünse, **söylenen** metnin arkasındaki görüntü, söze bir çokdeğerlilik, **okunan** bir metnin çokyüzlülüğünü kazandırmaktadır. Ve diyalektik olarak, görüntü, sözü hem yıkmakta, hem de desteklemektedir.

Welles'in sineması, Welles'deki doğa ve «karakter», kişilik ve inançlar çatışmasını dile getirmektedir. Kişilik **anlatı**'yı ortaya çıkarmaktadır: yazarın hiç bir zaman ortadan silinmediği, tam tersine, bütün gücüyle, bütün yetkisiyle boy gösterdiği, önermeden önermeye geçerek derdini anlatma biçimi. İnançlarsa, kahramanlara belli bir özgürlük tanımaktadır. Kurgu, bunlar arasındaki diyalektik bağı yaratmakla yükümlüdür.

İşin asıl şaşırtıcı yanı şu ki, **Yurttaş Kane** 1946'da Fransa'da gösterildiği zaman yayımlanmış eleştirileri gözden geçirdiğimiz,- filmden yana çıkanlar da içinde olmak üzere, hemen - herkesin, bunun kısa ömürlü bir yapıt olduğunu, bir başlangıç noktası olmak ne demek, sadece, uzun bir geleneğin son halkası, garip bir üstün yeteneğin topluma mal edilemeyecek gelip geçici bir ışıltısı olduğunu düşündüğünü görüyoruz. Oysa bu eleştirmenlerin hepsi, gerek derin görüş alanı, gerek filmin-durgun ya da hareketli-uzun planlara bölünmesi eğilimi, gerekse **deyiş** içtenliği ve özgürlüğü yönünden **Yurttaş Kane**'e çok şey borçlu eski ya da yeni bir sürü film sayacaklardır; çünkü yazarın varlığı üslûbun ardında öylesine belirgindir ki, deyiş, onu yaratan insan olup çıkmıştır, ikisi de aynı değerdedir. Çok doğal bir oluşumla, biçimin kalıcılığı, kişiliğin, yani deyiş'in kalıcılığından önce kendini belli etti. Bu konuda Cocteau'nun sözlerini ödünç alabiliriz (o bu lâfları kübizmi açıklarken kullanıyordu): Bazin bölümsel sahnelerden söz etti, yaratıcılar bunu her yerde kullandılar. Ondan sonra, en iyileri, kurguyu ve kurgunun **somut evren içinde** soyutlama yetisini yeniden keşfettiler. Sırf görüsel açıdan da olsa bize anlatılan dram, gösteri ya da anlatı, adım adım çözdüğümüz bir **yazı** haline gelebildi. Yurttaş Kane'deki tutkuların bu sözcüğü bile bile kullanıyorum en gerçek mirasçısı, gelmiş geçmiş öykücülerin en büyüğü olan Jean-Luc Godard'dır derken yanıldığımı hiç sanmıyorum. Ve onun da, Shakespeare'den çok «güldürü ögeleri»yle uğraşması ne büyük kayıp...

Çeviren **Bertan ONARAN**

GLAUBER ROCHA KONUŞUYOR



Bugün Berezilya'da iki çeşit sinemanın varlığından söz edilebilir. Bir yanda tecimsel bir sinema; halka sadece bir kaçış olanağı vermekle kalmayıp aynı zamanda yoz değerler üstüne temellendirilmiş bir mitos'u da zorla kabul ettiren, böylece halkın daha da körleşmesini amaçlıyan tecimsel bir sinema var. Bu sinema hangi düzeyde olursa olsun Brezilya toplumunu kemiren sorunların hiçbirine değinmemektedir. Öte yanda, yaklaşık olarak beş yıldır Rio'da Yeni Sinema diye adlandırılan yeni bir akım var.

Bugün Yeni Sinema akımı çevresinde Brezilya'nın gerçeklerini olduğu gibi görmek ve bu gerçekleri filimlerde yansıtmak ortak ülküsünde birleşen yirmi kadar yönetmen ve yapımcı toplanmıştır. Yeni Sinema turistler için yapılmış bir sinema değildir. Hiçbirimizin ülkemizi olduğundan başka göstermek gibi bir kaygısı yok, hem başkalarına karşı.

Toplumumuzun olumsuz yanlarını gizlemiyoruz. Bu yüzden de çokluk uzun yıllardır bu gerçekleri örtbas eden resmi politika ve geleneksel ilkelerle çatışıyoruz.

«KOLAYA KAÇMAK YOK»

Başlangıcında hepimiz daha çok amatördük, şimdi gerçek birer profesyonel olduk. Sinemada teknik çok önemlidir; eskiye oranla bugün imkânlarımız daha çok. Bir filim çok paraya çıkmaktadır ve devletin herhangi bir yardımı da bizim için söz konusu değil. Filimlerimizi kendimiz gerçekleştiriyoruz. Yeni filimler yapmak, filimlerimizin hedefine, yani halka ulaşmasını da sağlamak amacıyla bir de dağıtım ortaklığı kurduk. Dört yıl önce halk yaptıklarımızı sevmiyordu. Ama sonunda yakın çevrelerin pazarını kazandık. Bugün sadece Sanat ve Deneme salonlarını değil, büyük salonları da kapsayan bir etki alanımız mevcut. Örneğin Rio'da 5000 seyircimiz var. Her filmimizi bütün Brezilya'da 400.000 kişi görmektedir. Eğer filim halkçı bir anlatıma ulaşmışsa bu sayı daha da yüksek olmaktadır. Bu son derece önemli. Kapalı bir fanus içinde çalışmak gibi bir niyetimiz yok.

Bu çaba olağanüstü güçlüklerle karşılaştı. Çünkü Yeni Sinemanın yönetmenleri sinemayla birlikte politika da yapmaktadırlar.

Amacımız sorunlara çözüm yolu bulunmasıdır. Oysa sinemanın kendisi, gelenekleri, kurallarıyla bir mitos'dur. Böylece sinemacının iki rolü birden olacaktır: yaşanan gerçeğin aldatıcı yanlarını sinemanın «yeni gerçeğinden» yararlanarak ayıklamak. Yani işlenen konu ve uygulanan teknik dahil, sinemayı belli bir ahlâktan ayırmak mümkün değildir. Yansıtmak istediğimiz gerçek son derece karmaşıktır. Böylece filimlerimiz de karmaşık olmaktadır. Karmaşık olaylardan kalkıp basit bir sinema yapılamaz. Öte yandan yaptığımız sinemaya özgü bir dil bulmamız gerekiyor. Çünkü gerçekten bir toplumun kurtuluşu yolunda bir katkımız olmasını istiyorsak, körü körüne geleneksel dili ya da sömürgecinin dilini kullanamayız Bu yeni tekniğe, ki bu aynı zamanda bizim estetiğimizdir, zamanla varıyor. Bazan bizi teknik olarak beceriksiz filimler yapmakla suçlayanlar da oluyor. Bunun hiçbir önemi yok. «Yeni Sinema» sonu alınmış bir akım değildir. Sinemanın sorunla-

rı ancak gerçek çatışmaların çözüldüğü ölçüde bütünüyle ortadan kalkacaktır.

KUZEY GÜNEYDEN HABERSİZ

Yeni Sinema'dan bir akım, bir hareket olarak söz ediyorum. Gerçekten de öyledir. Ne var ki Yeni Sinema akademik bir hareketin tam karşısıdır. Her yönetmen-yazar kendinden bir şeyler getirir, her filim öbüründen farklıdır. Bizi birbirimize bağlıyan geleneksel bir şema değil ortaklaşa vardığımız politik bir çizgidir.

Brezilya'nın en büyük sorunu, özellikle politik alandaki uyuşukluk, gevşekliktir. Nedenleri? Halkı ezen dinsel baskı, ülkenin boyutları ve üzerinde yaşayanların sayısı. Peki yoksullar neden tepki göstermiyorlar? Lâtin Amerikanın bazı ülkeleri, örneğin Bolivya kaynamaktadır; belki İberik geleneği Portekiz geleneğine oranla daha savaşçıdır. Ama ülke küçük olunca olup bitenler kolay öğreniliyor. Kara alınyazılıları birkaç milyondan ibaret, oysa Brezilya'da 40 milyon mutsuz var. Çoğunca güney, kuzeyde olup bitenlerden habersiz, bazan da tersi, aralarında hiçbir bağlantı yok. Vidas Secas gibi filim vurucu ve tedirgin sayılıyor. Ama çokluk seyirci inansız kalıyor. Kentin küçük burjuvası filmi seyrediyor ve kendi kendine şöyle diyor; Bu doğru olamaz. Vicdanı elvermiyor. Hükümet darbesinden önce bir okuma yazma kampanyası vardı. Şimdi yok. Birleşik Amerika orada ve bunun olmaması için nöbet tutuyor. Brezilya kıtamızın öbür bölgelerinde de olduğu gibi, Amerikalıların doğrudan doğruya baskısına maruz değildir; durum daha da kötüdür: Sızma vardır. Her yere sızmışlardır, üniversitelere, basına, aydın kesimine, her yere. Yeni Sinema ve genç tiyatronun dışındaki her şeyi baskı altına almışlardır. Brezilyalıların panik hali dışında saldırganlığı yoktur. Ya hiç kıpırdamazlar, ya da bunu tatsız bir biçimde, bireysel olarak yaparlar; köylü güneye gider, işçi ya da küçük memur olmuştur, artık mutlu sayar kendini. Nordeste'nin insanlarına gelince bunlar kendi mutsuzlukların yansıtan bu filimleri görürler ve kıllarını kıpırdatmazlar. Bunu neredeyse doğal bulurlar. Gerçek hayatları da budur zaten. Sonra toplumsal sefalet çığırtkanlığı yapan filimlerden kaçınmak gerekir. Yapılması gereken toplumun, yöneticilerin hataları yüzünden çürüdüğünü göstermektedir. Bu halk önünde suçlamak için burjuvazi üzerine filim yapmak demektir. Korkulu Toprak'da bunu yapmaya çalıştım. Ekonomik ve politik iktidarı elinde tutanları, yönetici sınıfları suçlamak istedim. Faşizmi, kısır aydınları, kimi solun demagojik politikasını da eleştirdim. Korkulu Toprak tam bir kriz ve korku içinde bocalayan, devrimci savaşın yolunu seçen İspanyol ülkelerinin nesnel politik anlayışından yoksun bulunan Brezilya gerçeği ile bağlantılı olarak sert, giderek umutsuz bir filimdir. Filmim iflâsın saptanması ile bu nesnelliğin araştırılması arasında geçmektedir: Bu korkunun süresidir.

Korkulu Toprak, olay Eldorado adını taşıyan belirsiz bir Lâtin Amerika ülkesinde geçmesine rağmen Brezilya'da yasaklandı, filmi çok katı buldular. Şimdilik Brezilya'ya dönmeyi düşünmüyorum. Dilediğimi yapmayı engellemelerini istemiyorum. Başka bir ülkede aynı yönde filimler yapmak istiyorum. Tek amacı kaçış olan, aldatıcı, boş ve endüstriyel bir sinema yapmanın bir cinayet olduğu kanısındayım. Brezilya'nın giderek Lâtin Amerikan çerçevesini aşan bir açıklama, hareket sineması yapmak gereklidir. Bizim bir üçüncü dünya sinemasına ihtiyacımız var.

Jeune Afrique'den Çev **Hüseyin Baş**

YENİ SİNEMA VE YARATMANIN SERÜVENİ

glauber rocha

Tekniğin hüküm sürdüğü şu dünyada, sinemanın etkisinde kalmamış hiç kimse yoktur. Hatta hayatında hiç sinemaya gitmemiş bir insan dahi bu etkiyi duyor. Ulusal kültürler, genellikle sinemanın imgelem'e (imagination) verdiği bir çeşit yaşama biçimine, ahlâk anlayışına karşı koymamışlardır.

Amerikan sinemasından söz etmeden, sinemadan söz edilemez. Sinemanın yukarda açıklanan etkisi, dünyada saldırgan ve yaygın Amerikan kültürünün bir çeşidi olan Amerikan sinemasının etkisidir. Bu etki Amerikanın kendi seyircisini dahi öyle sarmıştır ki, seyirci koşullandırılmış olarak sinemadan hep kendine benzeyen bir görüntü bekler.

Hollywood'un dışında gerçekleştirilecek bir sinema üzerine başlanacak herhangi bir konuşmaya bu yüzden Hollywood'dan başlamak gerekir; özellikle söz konusu olan Brezilya sineması ise. Kültürel ve ekonomik yönden Amerikaya Avrupadan çok daha yakın olan ülkemizde halkın bilincinde Amerikan sineması yoluyla bir Amerikan hayatının görüntüsü yaratıldı. Bu yüzden bir Brezilyalı filim yapmaya kalkıştığında Amerikan filmi yapmayı düşünüyor. Seyirci de bir Brezilya filminin Amerikan filimleri gibi olmasını istiyor. Eğer bir filim Brezilyalıysa, Amerikan filimleri gibi değilse, hayal kırıklığı yaratıyor. Seyirci Brezilyalı sinemacıların yansıtttığı Brezilya görüntülerini benimsemiyor; çünkü bu, Hollywood filimlerinde gösterilen, teknik olarak gelişmiş ve ahlâksal açıdan ülküsel bir dünyaya pek uymuyor.

Hangi Brezilya filimlerinin halkın ilgisini çektiğini anlamak zor olmasa gerek: Ulusal temaları işlemesine karşın, bunu Amerikan filimlerine öykünen bir teknik ve zanaatla yapanlar. Örneğin, **Lima Barreto**'nun «O Cangaceiro»su, ve **Roberto Farias**'ın «O assalto ao Trem Pagador» (Posta Treni Soygunu)u. «O Cangaceiro» Cangaço'da geçen Amerikan Western'i biçimli bir konuyu anlatıyor, ve bunu yaparken de Sertanejo'daki (Brezilya'nın ortasında bir bölge: Sertao) köklü toplumsal olayları bozuyor ve değiştiriyor. Bu olayların yalnızca Western kurallarına uyan simgelerini kullanıyor: Geniş kenarlı şapkalar, vahşi bir doğa, silâhlar, atlar (oysa, Cangaceiros'lar ata çok az binerlermiş), müzik ve halk dansları. Hikâyenin sonunda, öğretmen bayan, ki en iyi olan odur, kurtulur. Teodora önceden kötü olduğu için, iyi olmaya fırsat bulamaz ve yiğitçe ölür; toprağı öper, coşkun bir yurtseverlik gösterisi içindedir. Filmin tekniği, Amerikan filimlerinin tekniğidir. Hiçbir anlamda alıcı kişileri çözümlemeye girişmemiştir.

Bu gerçekçilik, görüldüğü gibi bütünüyle gerçekdışıdır. Teksas haydutları dünyasının hayaliyle bir «Cangoça» dünyasının hayali yaratılıyor. Yüzlerce kovboy filmiyle eğitilmiş halk da filmi anlamak için hiçbir çaba göstermiyor.

Bu öykünüşlerin getirdiği olanaklardan doygunluğa eren seyirci, Brezilyanın Amerika olmadığını gösteren ve başka bir gerilim, başka bir anlatım ortaya koyan her çeşit fil-

me tepki gösterecektir tabii.

«Posta Treni Soygunu», polis filmi türündedir, Amerikan gangster filimlerinin kurallarını tekrarlamaktadır. Ama, polis filmi türü, Western'den çok daha gerçekçi olduğu için Roberto Farias'ın filmi toplumsal eleştiriye yönelmiş ve böylece belli bir düzeye erişebilmiştir.

Roberto Farias, başka bir filminde, toplumsal bir sorunu ortaya koymaya karar verdi ve «Selva Tragica»yı yaptı. Filmi yaparken de Amerikan formüllerinden kendini kurtarmak için büyük bir çaba gösterdi. Orta Brezilyada mate (bir çay çeşidi) üretimindeki ırgatlık, kölelik sorununu ele alarak toplumu iyiler ve kötüler diye ikiye ayırarak incelemeye girişti. Karışık bir yapı içine girdi, bu karışık yapıya uygun bir anlatım dili ortaya koymak isterken, sonuçta anlaşılmayan bir filim yapmış oldu (1964). Anlaşılmazlığına karşın bu filmin, «Posta Treni Soygunu»nda uygulanan önceden belirlenmiş ve kapalı formüllerden çok daha gerçekçi ve ulusaldı.

Halkın bu filme karşı gösterdiği hoşnutsuzluk, Roberto Farias'a, halka ulaşma olanağının kendi yönetmenlik yeteneğiyle ilgili olmadığını ve belli bir öz için belli bir biçim bulunması gerektiğini anlattı. Ve bir kent teması ele aldı, orta sınıfların bir ahlâk görüşünden yararlandı: «Toda donzela tem um pai que è una fera» (Her Genç Kızın Vahşi Bir Babası Vardır)

«Selva Tragica»nın uluslararası eleştiri ve sanat çevrelerinde yaptığı yankı Roberto Farias'ı sanatçılıktan uzaklaştırıp zanaatçılığa götürdü. Son filmi «Roberto Carlos em Ritmo de Aventura» Amerikan formüllerinin Brezilyada uygulanışını gösterir, gişe rekorlarını kırmaya aday bir filim.

MEYDAN OKUMA

Roberto Farias, yabancılaşmayı sömürerek seyircileri kazanmayı başarabilecek mi gerçekten? Seyirciye, seyircinin istediğini vermek, onu kazanmak mı demektir? Yoksa onun kültürel koşullandırılmasının tecimsel yoldan sömürülmesi mi demektir? Seyircileri gerçekten kazanmaya götüren yol «selva tragica» olmasın?

Çok iyi biliyorum ki, Roberto bana vereceği karşılıkta, sinema bir sanayidir ve Brezilya'nın bir sinema sanayiine gereksinmesi var, önce bu sanayi kuruluşun sonra ülkenin sorunları ile uğraşacak özgün bir sinema yapma olanakları da sağlanacaktır, diyecektir. Ulusal bir sanayi nasıl meydana getirilir? Sine-



GLAUBER ROCHA



TANRI VE ŞEYTAN ATEŞ ÜLKESİNDE / GLAUBER ROCHA / 1965

ma, kültürü doğuran bir sanayidir. Amerikan sineması kendine özgü beğenisini yaratmıştır; Brezilya sineması ise gelişebilmek için en kolay yolu seçmek istiyorsa Amerikan formülünü kullanmaktan başka çıkar yolu yoktur. Ama bu durumda, sanayie dayanan Brezilya sineması, hüküm süren kültürün en güçlü yaratıcısı olacaktır. Bu kültür, fransız, rus ya da belçika kültürü de olabilir, hiç farketmez. Ama geri kalmış bir ülkede başta gelen sorun toplumun kendine özgü koşullarının yarattığı bir davranışa kavuşmaktır.

Brezilyalı sinemacıya önerilecek ilk şey şudur Avrupa'da bugün değişik biçimlerde gelişmiş olan Amerikan formüllerini kullanmaktan kaçınarak halkı nasıl kazanmalı? Kendi uygarlığının özel kültürüne iyi ya da kötü hiçbir şey getirmeyen bir sinema için uğraşmaya değer mi? Tropikal ülkelerin geri kalmış uygarlıklarının yeniden ele alınışını yansıtan bu «çıkmaz» ahlâksal açıdan hem değişik hem de iki yanlı bir tepki yaratır.: Bu tepkilerin ilki, açık bir suçlamayla taklitçi sinemacıya karşıdır. İkincisi açık bir hoşnutsuzlukla özgün olan sinemayı reddeden seyirciye karşıdır.

Seyircinin durumu da zor. Çünkü taklitçi sinemaya karşı çıkarılan özgün sinemayı yaratan gelişmelerin farkında değildir seyirci. Özgün sinemanın önündeki sorunlar çetindir; çünkü yenidir, birçok eksiklikleri vardır ve seyirci kolay kolay benimsemez onu. Bu yüzden taklitçi sinema daha çok ilgi çeker.

Bu iki kavramdan Yeni Sinema deyimi çıktı ortaya. Brezilya gerçeklerine eğilen Yeni Sinema anlayışından ikinci yol ortaya çıkıyor: öykünme, taklit anlatım dilini bir yana bıraktıktan sonra, kullanılacak yeni biçim'in nasıl olacağı?

POPÜLİZM'E HAYIR

Sinema, kültürel gelişmeler içinde bakıldığında, belirli bir uygarlığın anlatım dilidir diyebiliriz. Ama hangi uygarlığın? Büyülenmiş bir ülke, Brezilya yerlilerinin yaşadığı./Onurlu, romantik yıkıcı, simgeci/doğacı, gerçekçi/parnasyen, cumhuriyetçi/pozitivist, anarşist yamyam, ulusal halkçı/dönüşümcü, müspet bilimci/azgelişmiş, devrimci/gelenekçi, ekvator'da/strüktüralist ve benzerleri... bir ülke. Üstyapısı çeşitli olan kültürümüzün gelişimini tanımak, kendimizi tanımaya yeterli değildir. Biz kimiz? Nasıl bir sinemamız var?

Bütün bunlar halkın umurunda değil, sinemaya eğlenmek için gidiyorlar, ama perdede kendisi ile karşılıklı konuşmak isteyen ulu-



SİLÂHLAR / OS FUZIS / RUY GUERRA

sal bir filmle karşılaşıyor ve kendisinden bunu anlaması için çaba bekleniyor. Öte yandan, sinemacının kendisi de halka seslenebilmek için büyük çaba gösteriyor. Üstelik bambaşka bir anlatım diliyle.
Bu anlatım dili sorunu üzerine yapılan tartışmalar uzundur. Yeni Sinema, taklitçi sinemayı reddediyor. Dışavurumculuğun bir başka biçimini seçerken siyasal davranışlarımızın bir yansıması olan ulusallık, halkçılık diye adlandırılan popülizm'in bilinen anlatım dilinin kolaylığını da reddediyor. «Candilho» gibi sanatçı kendini halkın babası gibi duyuyor. Slogan şudur «halkın anlaması için basit konuşmak gerekir».
«Basit halk için basit şeyler yaratmak». Bence halka karşı bir saygısızlık yapılıyor. Halk basit değildir. Hasta, aç, okuma yazma bilmemesine karşın halk çok yönlüdür, sorunları karmaşıktır. Sanatçı, babacı (paternalist) bir davranışla perişanlıklarında bile felsefelerini yitirmeyen halk tiplerini düşünür, ve bu zavallı tiplerin tarihsel gidişi, bir gün tersine çevirebilmeleri için siyasal bilince varmaları gerektiğini.

Oysa popülist sanat ilkelliğini vicdan temizliği ile savunmaya çalışıyor. Popüiist sanatçı durmadan «ben aydın değilim, halkla birlikteyim, sanatım güzel, çünkü halk'a ulaşıyor» diye konuşuyor. Ama halk'a ne ulaştırıyor? Genellikle halk'a kendi yabancılaşmasını ulaştırıyor. Halka onun okuma yazma bilmezliğini, hayata nefretle baktıran yoksulluğundan doğan kabalığını ulaştırıyor.

Brezilya halkı, hiç kabullenmemesine karşın kendi yoksulluğunu eleştirir hep. Halk müziğinde, birçok «samba»larda şöyle denir «Fasulyem yok, çorbamı taşlarla yapıyorum», «Kaldırımlarda öleceğim, ama sevinç içinde», «Konuşabilmek, cennetin girişidir.» Popülizm bu kökleri alıyor ve halk'a derinlemesine hiçbir yorum yapmadan geri veriyor. Halk, azgelişmişliğinin ilkel gülünçlüğünü kendi sırtına yükleniyor görünce, yoksulluğunu şahane buluyor ve gülmekten kırılıyor.

Orta sınıfların ya da «caboclo»nun yoksulluğunun görüntüleştirilmesine dayanan «chanchada»nın başarısı ancak böyle açıklanabilir. Bütün toplumsal dramların başarısı hep buradan geliyor zaten.
«Yabancılaşmadan kurtulmak için haberleşme araçlarının biçimlerinden yararlanmak gerekir» görüşünü de savunuyor popülistler. Ama bu «haberleşme araçlarının biçimleri», önceden de gördüğümüz gibi sömürgeci kültürün yabancılaştırma yöntemidir.
Azgelişmiş bir ülkenin kültürünün de mutla-

ka azgelişmiş olması gerekmez. Yeni Sinema Brezilya kültürünün bütün kaygılarını paylaşmakla birlikte popülizm'i reddetti. Sfenks'in davranışını mı seçecekti?

Bir yerlerde hâlâ haberleşme, halka ulaşma sorunları tartışılırken, Yeni Sinema yaratma sorununu tartışıyor. Yaratma ve sinema yanyana düşünülebilir mi?

Birçok gözlemciler, sinema sadece bir haberleşme sanatıdır, o kadar, diye karşılık veriyorlar. Bu gözlemciler için yaratma ve haberleşme birbirlerine karşıt iki kavramdır. Haberleşmenin şampiyon savunucuları kendi kendilerine şunu sormuyorlar haberleşme hangi düzeyde sağlanabilir, daha önemlisi, gerçek haberleşme nedir?

Yeni Sinema gerçek haberleşmeye (iletişim) vardığını kabul eder, popülizmin ulaştığını sandığı durumdan kendini kurtarır; herşeye karşın yine de aldatıcı bir deyiştir bu, çünkü işin özünde popülizm azgelişmiş bir toplumun kültürel değerlerini üstünkörü ele alır. Bu değerler hiçbir işe yaramaz, ilkel bir beceriksizliğin, tembelliğin, okuma yazma bilmemenin, toplumsal durgunluğun sonucu olan güçsüz politikanın ürünüdür bizim politikamız. «Kültürün sıfırıncı yılı»dır bu. Öyleyse bütün kitaplıkları ateşe vermeli!

Yeni Sinema her filmine Lumière gibi sıfırdan başlar. Sinemacılar sıfırdan başlayarak yeni gerilimlerle, yorumlarla, ritmle, ve değişik bir şiirle sinemaya atılırlarken, film çekerken öğreniyorlar, teori ile pratiği yanyana getiriyorlar, her uygulamadan sonra, kuram'ı yeniden gözden geçiriyorlar, Nelson Pereira dos Santos'un Portekiz'li bir ozandan alarak söylediği «nereye gittiğimi bilmiyorum, ama oraya gitmediğimi biliyorum» tümcesindeki gibi davranarak tehlikelerle dolu bir devrimci serüvene atılıyorlar.

Halk, sinema salonlarına itildiğini, yeni bir sinemayı anlamaya zorlandığını sanıyor. Bu sinema yetkin değildir henüz. Dramatik yapısı iyi kurulmamıştır, başkaldırıcı bir şiirin peşindedir, toplumsal açıdan tereddütlüdür. Bütün resmî Brezilya toplumbilimi gibi tereddütlüdür; siyasal yönden saldırıcıdır, tıpkı Brezilya politikacıları gibi; serttir ve hüzünlüdür, daha çok hüzünlüdür, tıpkı karnavalımız gibi.

Bizde «yeni» kavramı yetkin anlamını taşımıyor, çünkü yetkinlik kavramı siyasal bir ülkünün kazançları gözönüne alınarak, sömürgeci bir kültürün belirlediği yetkinlik kavramının aynısıdır.

Hem ahlâksal hem estetik açılardan devrimci, yeni, gerçekten sanatsal bir anlatım dili yolu ile bugün yürürlükte bulunan anlatım diliyle karşı çıkar.

Eğer burjuva kaynaklarından gelen sanatçılar suçluluk duygusuna kapılarak kendi dünyalarına karşı çıkıyorlarsa, insanları yabancılaşmaya götüren bütün ahlâksal ve estetik ikiyüzlülüğe karşı çıkıyorlar demektir.

Yeni Sinemanın amacı işte bu yüzden varolan sinema düzeninin dışında kalmaktır Herkes sinema bir eğlencedir diyor Sinemaya her giden eğlenmek için gidiyor. Kimse sinemada sorunlarla karşılaşmak istemiyor. Sanat; tiyatroya, resme, şiire özgü bir kavramdır. Oysa sinema çok paraya dayanıyor. Sanat yapmak isteyen bir sinemacı sorumluluktan yoksundur, züppedir, entellektüeldir.

Brezilya'da entellektüel'in karşılığı homoseksüel'dir. Entellektüel olmak ve entellektüel olarak şimdiki sinema düzenine saldırmak için yürek ister. Bence Brezilya sinemaya gerçekten gereksinen bir ülkedir. Öylesine ki, sinema tam bir Brezilya sanatı olabilir. Ama sanıldığı gibi, Roma hiç de üç günde kurulmamıştır. Yeni Sinema 1962 de başladı ve şimdiye dek otuziki film yapabildi.

DAĞITIM DİZGESİ

Sinemanın geçerli bir iş olmasının sırrı dağıtımdadır. Film hazır olunca yapımcı onu piyasaya sürmek ister Ama film, sinema salonlarına varmadan önce dağıtımcıdan geçmek zorundadır Bütün reklâm giderleri üçe bölünür, bunun % 80'i yapımcınındır. Oynatıcı brüt kazancın % 50'sini, yapımcı (reklâma % 80'ini ödeyerek) % 35 ile % 40'ını



MEYDAN OKUMA / O DESAFIO / PAULO CEZAR SARACENI

ve dağıtımcı pek az bir masraf yapmasına karşın % 10 ile % 15'ini alır. Dağıtımcı parasını hemen çeker ve böylece yapımcının sermayesine el koyar.

Çokluk bir yapımcı filmi bitirdiğinde parasız kalır ve dağıtımcıya başvurur. Dağıtımcı da avans verir ve filminin getirdiği ilk gelirlerden de verdiğini hemen geri alır, yapımcı böylece bankalara olan borcunu daima azalmakta olan sonraki gelirleri ile öder.

Brezilya sineması bu faciayı yıllarca yaşadı. Sao Paulo'nun kimi sermayecileri Vera Cruz'un büyük sanayisini kurdukları zaman dağıtım işi dışında herşeyi düşünmüşlerdi. Dağıtım Columbia Pictures'a verilmişti. Columbia dağıtımı yaptı. Üstelik, kendi filmleri için yaptığı reklâm ve tecimsel çabalarını göstermeden. Dev bir sinema yaratmak isteyen o dönemin Sao Paulo kuramcıları (bugünkü Ulusal Sinema Enstitüsü'nü yönetenler aynı kişilerdir) stüdyo'da yapılan filmlerin, büyük yıldızların, makyajcıların, aydınlatma araçlarının, yüksek rakamların ve İtalyan film yönetmenlerinin ideal bir sinema için yeterli olduğuna inanıyorlardı. 18 filmden sonra Vera Cruz top attı. «O Cangaciero»nun elde ettiği başarı bile bu sinema imparatorluğunun çöküşünü durduramadı. Yatırımcılarda mıydı suç? Hayır. Suç uydurma yapımcılardaydı, dışardan getirilmiş, ithal edilmiş film yönetmenlerindeydi, sorumsuz oyunculardaydı. Sanat paranın bir ürünüdür, pazar olmasa da sanat yoluyla Sao Paulo Amerikan sineması gibi bir sinemaya kavuşabilir diyen Sao Paulo burjuvalarını uyutan idealistlerdeydi. Şunu söylemek zorundayız Dağıtım, kötü filmi halka sevdiremez ya da iyi bir filmi anlatma mucizesini yaratamaz. Yine de, dağıtım, akıllı bir program ve iyi bir denetlemeyle bir filmin Brezilyanın birçok yerlerini dolaşmasını sağlar. Ve yatırdığı parayı kazançtan kolaylıkla alır. Brezilyadaki dağıtım alanı, en kötü tahminlerle bile, ortalama maliyeti olan 3 milyonu geçmiyecek herhangi bir filmin giderinden % 35 fazlasını sağlar. Böylece film başarılı değilse bile bu dağıtım gelirleri ile yaptığı giderini çıkarabilir.

SİNEMANIN KALBİ

İşte bu noktada dağıtım sinemanın kalbi oluveriyor. İyi örgütlenmiş bir dağıtımevi belirli bir sinema için dahi seyirci yaratabilir. Bunun en güzel örneği bütün dünyaya yayılan **Sanat Sineması** piyasasının yaratılmasıdır. Halkın televizyon alanına çekilmesi karşısında sinema piyasasında sinemadan daha olgun yapıtlar bekleyenler için bir boşluk orta-

TANRI
VE
ŞEYTAN
GÜNEŞ
ÜLKESİNDE
/
GLAUBER
ROCHA



ya çıktı. Sanat Sineması piyasası gelişince bildiğimiz sinema piyasasını bile tehdit eder duruma geldi.

Daha akıllı sinema salonu sahipleri de televizyona bağlanmış seyircileri çekebilmenin tek yolunun onları «sinemalarında sanat» görmeğe çağırmak olduğunu anladılar. Fransız Yeni Dalga'sı, Fellini, Antonioni, İngmar Bergman, Luis Bunuel ve öteki birçok film yönetmenleri hep buralarda kendilerini, gösterebildiler. Sanat Sinemalarının sunuşlarında artık oyuncuların adları yerine film yönetmenlerinin adları okunmaya başlandı. Üçü dördü bir yana, buralarda filmleri gösterilen amerikalı yönetmenlerin sayısı da çok azdır. Böylece ortaya film yönetmeni ve sanat sineması olayı çıktı. **Yeni Sinema**'nın halkla olan kavgasının bölgesel değil de evrensel olduğunu burada hiç zorlamadan belirtebiliriz. Bir kültür devriminin büyüklüğü var bu kavgada. Herhangi bir devrimin bütün riskleriyle birlikte.

1964'te **Luis Carlos Barreto** bu olayı gördü ve yeni bir anlatım dilini benimsetmenin piyasayı doğrudan doğruya denetim altında tutularak gerçekleşebileceğini, Yeni Sinemanın yapımcı ve yönetmenlerine anlattı. Halkın ahlâksal ve sanatsal düşüncelerini değiştirmek için uzun bir zaman gerekiyordu. Ve kendi kendine yeterli bir dağıtım dizgesi, yani bir örgüt. Böylece **Difilm** ortaya çıktı ve bugün taklitçi filmleri dağıtan bütün öteki dağıtımevleriyle rekabet ediyor.

Bugün **Difilm**'in dağıtımında 15 filmi var. Buna 10 film daha eklenecek bu yıl. Brüt gelirin % 10-15 i film yapılmasına yatırılıyor. Öte yandan örgüt uluslararası dağıtım merkezi olan Paris ve Buenos Aires'teki temsilcileri yoluyla filmleri dış ülkelere bile göndermeye başladı. Yeni Sinema'nın birçok filminin dışardaki sanat sinemalarının dağıtımına girmeleri hem geniş olanaklar tanıyan bir piyasanın kazanılmasını sağladı, hem de Yeni Sinemaya onur kazandırdı.

Yadsınamayacak bir olay var, sanatsal anlatım dili bir soyutlama biçiminde güçlenemez; ve ekonomik güç olmadan kültürel bir şey olamaz. Sanat sineması piyasasının gelişmesi, halkın kendi alınyazısı üzerine gösterdiği ilginin, haberalma ve tartışma gereksinmesinin bir kanıtıdır. Bu gereksinme, üniversiteli öncülerin, basımevlerinin halk müziğinin, yeni tiyatronun, edebiyatın, yeni basının ve Yeni Sinema'nın katkıda bulundukları gerçek Brezilya kültürünün başladığını gösteriyor.

Her şeye karşın önemli bir soru karşılıksız kalıyor savunmasını yaptığım, ötekilerden ayırdığım, ama daha tanımlamadığım hangi sinematografik anlatım dili?

HİÇBİR KİŞİLİĞİ OLMAYAN KAHRAMAN

1922 de büyük önem taşıyan **Yeni Sanat Hareketi**'nin kurucusu ve kuramcısı **Mario de Andrade «Os Sertoes»** gibi temel bir kitap yazdı. Brezilya'nın tanınması ve anlaşılması üzerine **«Macunaima»**, «hiçbir kişiliği olmayan kahraman». **«Joaquim Pedro de Andrade** şimdilerde bu kitaptan bir aktarma hazırlıyor. Adı şöyle **«O Heroi de man carater»** (**kötü kişilikli kahraman**). Kahraman kavramından yola çıkarak, olabildiği kadar nesnel olmaya çalışarak Yeni Sinemanın anlatım dilinin ne olduğuna bakalım bir.

Kahraman, hemen hemen bütün romancıların, tiyatrocuların, sinemacıların gerçekleştirdikleri yapıtlar içinde ayrıcalı bir kişidir. Belirli bir toplumun ortak özelliğini yansıtan tipik kahraman bile bir ayrıcalık taşır. Kahramanları olmayan bir dram insansız bir dramdır. Amerikan sineması, geçen yüzyıl tiyatro ve romanlarının kilit kişilerini kullanarak «gelişme durumundaki dünyanın» kendi görüşüne göre sert ve insancıl yanlarına uygun kahramanlarını yarattı. Yakışıklı, güçlü, namuslu, duygulu, gözüpek erkekler; özgür, sevecen, seven, içten, anlayışlı kadınlar.

Amerikalı yapımcılar hep zamana uyan filmler yaptılar, bunların pek az bir bölümü sorunlara eleştirel bir gözle bakmışlardır. Ama hiçbir zaman açıktan açığa değil. Hatta John Steinbeck'in Gazap Üzümleri gibi yürekli ve gündelik olaylara uygun konuları bile akılalmaz değişikliklere uğratıldı. Güçlü bir tekniği ve «humor»u olan John Ford bu siyasal temayı duygulu-toplumsal bir temaya çeviriverdi.
Gazap Üzümleri örneği bize, bir filmin en önemli yanının öykü olmadığını, filmin yönetimi olduğunu anlatır.Halkın ve eleştirmenlerin düştüğü başlıca yanlışlardan biri, filmin temelinin öykü olduğudur. Oysa sinemada öykü, yönetimin öğelerinden ancak birisidir. Görüntülerden bir dünya yaratmakla görevli bir yönetmen, öyküden, oyunculardan, fotoğraflardan, ritm'den, manzaralardan, karşılıklı konuşmalardan, açıklayıcı yazılardan yararlanır. Kendi kişisel görüşlerinden çıkarak yapıtını yaratır, yazarın görüşlerinden değil. Bir filmi iyi anlayabilmek için, seyircinin aynı anda manzarayı, fotoğrafların tonlarını, konuşmaları, müziği iyi dinlemesi, açıklayıcı yazıları iyi okuması, alıcının devinimlerine dikkat etmesi gerekir.

Amerikan sinemasında, örneğin, Gazap Üzümleri filminde herşey seyircinin hiçbir zorlukla karşılaşmayacağı biçiminde düşünülmüştür. Yönetmen daha başlangıçta bütün ayrıntıları hafifletmeye çalışmış, ayrıntıları kendi ülküsüne göre düzenlemiş ve seyirciye herşeyi hazırlamış olarak vermişti. Seyirci yalnızca film seyretmeye gider, anlamaya, düşünmeye, gereksinmesi yoktur. Salondan hoşnut olarak çıkar, çünkü gördüğü şeylerle hiçbir ortak yanı yoktur. Yalnızca kadın ya da erkek kahramanların, güzellik, yüreklilik, güçlülük, başarı gibi özelliklerinin kendisinde de olabilmesini diler. Hayatta bütün bunları elde edemeyeceği için sinemaya sığınır.

Bir fransız eleştirmeni bir gün bana **Metro** renklerinin çok hoşuna gittiğini söyledi. Kendisi mutlu değildi ve Metro onun için yeni bir cennetti.

Bugünkü Amerikan sinemasına bir gölge düşmüştür. Çünkü Amerikan toplumunun kendisi bile, allak bullak. Kennedy'nin ölümü, çözülmesi gerekli birçok yeni sorunlar attı ortaya. Amerikan tecimsel filmleri artık yalnızca John Ford'un ya da Hawks'un düşüncelerini yansıtmıyorlar.

Amerikan kişisinin bunalıma girdiği şu günlerde kahraman kavramının da değişmesi olağandır. Böylece ortaya anti-kahraman kavramı çıkıyor.

KRİZLERİ YAŞAYAN BİRİ

Brezilya'lı sinemacı, Brezilya'da dünya'da, toplumda, sinemada olup biten herşeyle ilgilenir. Sanatı, sinemayı gerçeklerden ulaştıramayız: Sinemacı sürekli eylem içinde birisidir. Banka koridorlarından laboratuarların labirentlerine, oyuncuların dünyalarından, işletmecilerin dünyalarına, en lüks apartmanlardan en korkunç ormanlara gider, gelir.

Eğer biraz duyarlılığı varsa, öylesine karmaşık bir gerçeğin içine gömülür ki, çok kez yaşadığı dünyadan bile umudunu keser.

Dolayısıyla bizdeki kahraman, her krizi kendi özel alanında yaşayan **çok yönlü Brezilya insanı** olmalıdır. Bu etkin ve düşünen kişiliğin değişkenliği bizim sinemamızda bulunmuyor. Romanlarımızdan ve tiyatrolarımızdan bize ulaşabiliyor ancak. Gerçekçilik kavramının değişkenliğinden de kendimizi uzak tutamayız. **Kendini kurtarmış,** gelişmiş bir toplumda, haberleşme araçlarının pek az olduğu bir toplumdan çok daha kolaylıkla dramatik bir gerçekçilik söz konusu olabilir. Brezilyada olup biten herşeyin tanınması için çalışır sinemacı ve bunları görüntüler yoluyla saptar. Brezilya insanı üzerine bildiklerinin (ya da bildiğini sandıklarının) ışığında tartışmasını yapar.

Nelson Pereira dos Santos'un 1963'de **Graciliano Ramos'**un bir romanından yaptığı **«Vidas Secas» (Kuru Hayatlar)** filmi, halkın ilgisini uyandırmadı. Filmin başkişisi Fabiano bir«retirante» (kuzey-doğu bölgesindeki çorak topraklardan göçen kimse)dir. Zayıf, sıkılıgan, çirkin, aç olmasına karşın, kalleş değil. Ezici siyasal gücün korkusu, intikamcı olmayan onurunu alçakgönüllülüğünün bir ödülü gibi gösterir ona.

Luiz Carlos Barreto, «Vidas Secas» için bir bakışta anlaşılacak fotoğraflar düşündü ve kuzey-doğu güneşinin doğa ve insanlar üzerindeki etkisini vermeye çalıştı. Filmin başında güneşten yanmış insanlar uçsuz bucaksız «caatinga» düzlüğünde yürürlerken görülmektedir. Daha ilk sahnede yeni bir sinema sunulmaktadır bize. 4 Dakika süresince hep ayni resim görünür. Filmin kişileri uzakta yürümekte ve seyircilere yavaş yavaş yaklaşmaktadırlar. Hepsinin önünde de bir köpek var. Ses olarak da bir öküz arabasının gittikçe birörnekleşerek yükselen hüzünlü gıcırtıları duyulmaktadır.

Karanlık salona kuraklık üzerine bir dram görmek için gelmiş bir seyirci, kendisini kuraklık trajedisine katılmaya zorlıyan bu başlangıç sahnesinin saldırısına uğrar Bütün filim böyle sürüp gider, alabildiğine aydınlık beyaz görüntüler birörnek bir biçimde birbiri arkasından gelir. Ama bu görüntülerin herbiri bu dünyanın değişik bir yönünü açığa vurur: çorak dünya, kuru hayatlar. Seyirci gördükleri üstüne düşünmelidir, fakat bu onu rahatsız eder: filmin kahramanı Fabiano içlerinde bulundukları durumu değiştirmek için hiçbirşey yapamıyorsa, kuraklık öldürücü bir duruma geldiğinde herşeyi bırakıp kaçıyorsa, şehirdeki seyirci Fabiano'yla neden uğraşsın? Perdede hiçbirşey yapmayan Fabiano ile neden sıkılsın?

Seyirci bu filmin değişik olduğunu baştan biliyordur zaten. Gazetede sanat filmidir diye okumuştur. Ama dayanamaz, tepki gösterir: hiç olmazsa renkli olsaydı, daha az hüzünlü olurdu. Popülist bir filim olsaydı, Fabiano, çalı çırpıyla yakılmış bir ateşin başında ucuz lâflı «xaxaodo» (folklorik bir şarkı) söylerken gösterirdi. Sonunda da Fabiano Giallo'yu öldürürdü. Durmadan homurdanan, hırçın Sinha Vitoria da ölürdü. Fabiano da toprak reformu sayesinde bir parça tarla edindikten sonra güzel bir köylü kızı ile evlenir ve Sudene barajının yanındaki küçük bahçesini terkederdi.

«Vidas Secas»ı seyrederken, evcilleştirilmiş kafasının tepki göstermesine çalışan bir filim karşısında olmak istemiyor seyirci. Fabiano'nun hiç de iyi koşullar altında yaşamadığını, değişmesi için onun ve başkalarının dünyayı düzeltmeleri gerektiğini falan anlatmağa çalışan bir filmi seyretmeği reddediyor.

Filmin kahramanı bizi tedirgin ediyor. Kimse onun alın yazısına aldırmıyor, bizimkine aldırmadığı gibi. Sertao'da ya da kentte yitip gidiyoruz. Oysa kendi alın yazımızı kendi elimize almalıyız.

Vidas Secas tam bir dramatik filmdir. **Nelson Pereira dos Santos** «Sertaneja» uygarlığının bir yüzünü inceliyor, gerçeği söylüyor, ama az kimse bunu görüyor Yoksa yönetmen yanılıyor mu?

«Os Fuzis» (Silâhlar)i çekerken **Ruy Guerra** değişik bir yol tuttu. Bize bir yığın «retirantes» gösteriyor (Fabiano'yu hor görüp dayak atan asker Giallo takımından) Askerler



COŞAN TOPRAK / TERRA EM TRANSE / GLAUBER ROCHA / 1967

köye asayişi düzeltmek için çağrılmışlardır: Yiyecek satan bir dükkânı yağma için harekete geçecek ilk «flagellado» (kuraklığın kurbanı) ya ateş edeceklerdir. Askerler de insandır ama kendi dünyalarında yaşıyorlar onlar. Askerler için «flagellado» aşağı tabakadan bir insandır, nedendir bilinmez bir türlü içinde bulunduğu durumdan kendini kurtaramamıştır, tembellikten olacak. Askerse devrimini çoktan yapmıştı.

Bu küçük kasabada, ilkin asker olup şimdi kamyon şoförlüğü yapan ve herşeyi göze alabilen serüvenci Gaucho adında biri vardır. Bütün ahlâksal değerlerden yoksundur, durgunluktan sıkılarak «flagellado»ları savunmak için eline silâh almağa bile hazırdır. Ama askerler onu vurur. Gaucho bir Teksas şerifi gibi işin üstesinden gelemeyince, seyirci kendisine bir çözüm yolu göstermeyen ve daha basit bir hikâye sunmayan bu filme başkaldırır.

Vidas Secas'tan çok değişik olan «Os Fuzis» bize kuzeydoğu sorununun başka bir yönünü gösteriyor. Asayiş kuvvetleri ile yoksulluk arasındaki karşılaşmaları şiddetli bir anlatım dili kullanarak her yönüyle vermeğe çalışıyor.

Ruy Guerra için öykünün pek bir önemi yok Seyirci, yemek için toprağı kazarak kök arayan bir «sertanejo»yu gösteren uzun bir çekimi dikkatle seyretmelidir. Ya da öldürmek amacıyla silâhını doğrultup kime ve neden olduğunu bilmeden ateş eden bir askeri gösteren başka bir çekimi uzun uzun seyretmelidir.

Aynı dönemde gerçekleştirdiğim **«Deus e o Diabo na Terra do Sol» (Güneş Ülkesinde Tanrı ile Şeytan)** filminde halk efsanelerinden yararlanarak kuzey-doğu dramının başka bir yanını göstermek istedim. Yoksul bir sığır çobanı olan Manuel ağasını öldürür ve karısıyla birlikte gerçeği aramak üzere kaçar ve bir «cangaceiro»nun fedaisi olur. «Cangaceiro»nun ölümü üzerine bütün inandığı şeyler yok olur birden, delirir, karısını bırakır ve bir kriz anında denize doğru koşmaya

başlar.

«Vidas Secas», «Os Fuzis» gibi, «Deus e Diabo na Terra do Sol» da seyirciyi şaşırttı ve beklenilen ilgiyi uyandırmadı. Genç bir işletmeci, bana; eğer filimde Manuel, Antonio das Mortes ile birleşip «cangaceiros»u ve adamlarını temizleseydi ve varlıklı bir subaydan ödül olarak bir «fazenda» alsaydı, filim büyük başarı sağlardı, demişti. Ama Manuel'in yaptığı şeyleri değiştirmek, onun Fabiano gibi zayıf, aç, şaşkın kimliğini değiştirmek olacaktı. Fabiano ne yaptığını bilmeden oturuyor. Manuel soyut bir vücudunu ve ruhunu temizleme inancı içinde bütün gücünü kullanarak kanlı bir gizlemcilik yolunda ilerleyip gidiyor.

Film yönetmenince seçilen ve film ilerledikçe biçimini bulan kahramanın davranışları doğrudan doğruya çekim tekniği ile ilgilidir. Film yönetmeni alıcı yönetmenine kahramanı yakından ya da uzaktan almak istediğini ve kahramanı sağa ya da sola gitmesini söylediği zaman bunların hepsinin öznel ve nesnel olarak kahramanın kişiliği ile ilgili olduğunu bilmektedir.

BİR AHLÂK SORUNU

Brezilyalı kahramanın eğer belirli bir kimliği yoksa, kahraman ne yapacağını bilmez bir durumda yitip gitmişse, geçmişi ve geleceği yoksa, onu nasıl filme almalı? Çekim tekniğinin belirsizliği işte bu olayla çok ilgili. Godard'ın «alıcının hareketi teknik bir sorun değil, bir ahlâk sorunudur» sözü hiçbir zaman Brezilya gibi bir ülke için doğru olamaz. Henüz Brezilya kişisini tanımlamadıksa, aradığımız insanı bulamamamızdandır, buluncaya dek bir takım yanlışlıkları göze alıyoruz, bu yüzden mutlak kahraman görüntüsünü reddediyoruz.

Gerçeğin araştırılmasının karşılığını, halkın anlayışsızlığıyla ödüyoruz. Ama yanlışlıklar yapa yapa yöntemimizi durmadan düzeltmemiz ve bildiklerimizden yola çıkarak gerçe-



COŞAN TOPRAK / TERRA EM TRANSE / GLAUBER ROCHA / 1967

ğin daha geniş bir tanımına gitmemiz doğruyu belirlemeğe, çözümlemeğe, açıklamağa ve doğrulamağa yetecek bir anlatım dilinin bulunmasını sağlıyacağız. Bütün bu işler sadece bir sinema olayı değildir, aynı zamanda toplumsal ve siyasal bir olaydır Yeni Sinema bu olayla çok yakından ilgilidir Geleneksel değerlere inanmıyor. Trans içinde bir ülke, trans içinde bir sinema olayı var karşımızda. Azgelişmişliğin bu tropikal trans olma durumunu görmemiz, yalnız kalışımızı açıklamaya yeter mi? En önemli sorun budur bence. Sinemanın daha yararlı bir döneme girmesi için sinema içinde bulunduğu bu trans durumunu aşmalıdır. Kültürel sinirlilikten, kültürel eyleme geçiş «show»un ilk perdesi olacaktır. Şimdilik daha işin başlangıcındayız. Bütün temalar gelecekteki melodileri haber verecek biçimde orkestralanacaktır. **«O Desafio» (Meydan Okuma), « OPadre e a Moça» (Papaz ve Genç Kız), «A Falecida»** (Ölüm), **«Menino de Engenho» (Tarla Çocuğu), «A Opiniao» (Kamuoyu)** gibi birçok filim anlaşılmama ve seyirciye ulaşamama sorunlarıyla karşılaştılar. Yine de filim yönetmenleri bu filimlerde gerçeğin karanlık yanlarını çözümlemeye çalıştılar. Bu filimler gerikalmışlığımızın çok acı yanlarını yansıtmışlardır. Özellikle eski kültürün önyargılarını yıktılar. «O Desafio»nun yiğitce kendi kendini eleştirmesi, «O Padre e a Moça»nın gelenekleri ve azgelişmişliği reddedişi; ya da uluslararası bir değeri olan ilk yapıt «A Falecida»nın hüzünlülüğü doğrudan doğruya seyirciye ulaşamadıysa da, daha değişik açılar getirmesi dikkati çeker.

GÖRMEK VE DİNLEMEK

Haberleşme, iletişim sorunu üzerine yapılmış incelemelere bakarsak, emperyalizmin ayak izlerini görürüz. Propaganda konusunda sosyalizm yaya kalıyor. Denildiğine göre, Rus devriminin ellinci yıldönümü dolayısıyla girişilen büyük reklâm kampanyası Amerikan ajansları yoluyla gerçekleştirilmiştir.

Halkın düşünme ve karar verme yetilerini yok eden tekniğin yaratıcıları yeryüzünün her yerine yayılıyor. Bu yapının farkına varmak dikkatli bir uzman için kolaydır. Brezilya sinemasının karşısına çıkan sorun ise bambaşka: Amerikan sinemasının, sanatsal tekniğinden dağıtım düzenine dek herşeyini herkesten daha iyi biliyoruz. Oyuncuların durumlarını, öykülerin anahtarlarını, çeşitli filim türlerinin çekici yanlarını, reklâm yollarını, hepsini, hepsini biliyoruz.

Öyleyse, onların başarıları karşısında hayran kalıp durumu kabullenelim mi? Kuramları gümrükten geçirmeden yurda sokmağa karar vermiş kimi aydın toplulukların bu davranışları gerikalmışlığımızı pekiştiriyor. Bu kuramların biçimsel olarak kullanılması bir taklit, öykünme sanat ortaya çıkardı. Gelişmiş ülkelerin bizim üzerimize ne düşünebileceklerini öğrenmek isteğiyle öylesine düştük ki, kendimizi düşünmeyi unuttuk.

Yeni Sinema'nın yabancı ülkelerde çok iyi karşılanması olayı, Brezilyada karşılaşılan güçlükleri örtbas edemez. Temel sorun, kendi aralarında çok yakın işbirliği olan halkımızdır. Yeni Sinema uygarlığımızın en sahici yahici yanına yaklaşmak isterken, gördüğünüz gibi, ne idüğü belirsiz bir kültürle karşı karşıya geldi. Bu belirsizlikten yola çıkarak bir kültür yaratmaya çalıştı. **Gustavo Dahl** Yeni Sinemanın kültürel azgelişmişliği aşmaya zorladığını öne sürmüştür. 1922 yıllarında da kimi Brezilyalı sanatçılar bu yolu denemişlerdi.

Sinema için en önemli sorun, yabancı filimlerin şımarttığı, televizyonun bir köşeye kıstırdığı halka ulaşma sorunudur. Yaygın vurdumduymazlığa karşın bu iş olanaksız değildir. Yeni Sinemanın halka ulaşma çalışmalarındaki başarısızlıklarının nedenleri biraz da sinemacılardadır, iyice olgunlaşmadan bu alana tekniksiz ve deneysiz olarak atılmalarıdır, giriştikleri çabaların çelişmeli oluşu. Birşey bu kristal engeli geçmeyi başardı. Yeni Sinema artık siyasal ve kültürel bir gerçek durumuna gelmiştir. Kanuniçi, kanundışı partiler gibi Yeni Sinema da baskı altında tutulmak, yalnız bırakılmak isteniyor. Eleştirmen **Jean-Claude Bernadet**'nin «Brazil em tempo de Cinema» adındaki kitabında dediğinin tam aksine Yeni Sinema resmi kültürün prestijinden yararlanmıyor, ondan nefret ediyor. Bu

nefret, yapıtlarla perdede kendini gösteriyor, Brezilyalının sinema yapmağa gücü yoktur, diyerek resmi kültür tarafından yapılan meydan okumaya; bir yaratmanın dışavuran örnekleri olan filimler karşılık veriyorlar. Yeni Sinemanın filimlerine ödüller veren yetkelerin (otoritelerin) çoğu birşey anlamamalarına karşın bunlara saygı duyuyorlar. Aynı durum edebiyat için de olmuştur. Yeni sanatın 30 yıllarında yaşadığı anlaşılmama olayını bugün sinema da yaşıyor. Bu anlaşılmama sanat dünyasının bir alınyazısı olarak değil de, ulusal bilincin olgunlaşmamasının bir sonucu kabul ediliyor.

İLGİYİ KESMEK ZAMANI

1964'de **«Os Cafejestes»**, **«Barravento»**, **«Porto das caixas»** filimleriyle başlıyan ilk denemeler ve bu yıl yapacağımız denemelerle Yeni Sinema, bulgu ve sezgi döneminden düşünme dönemine doğru gidiyor. Yeni Sinemanın aramakta olduğu anlatım dili, halka gerçekten ulaşmak ve halka etkiyebilmek için toplumsal-siyasal-ekonomik öğelere bağlı anlatım dilidir. Yeni Sinema kuramcıların pek beyendikleri anlamda bir akademi örgütü olmak istemiyor. Bilincin en yüksek derecesi olan ve anlatım diline hep kuşkuyla bakan kişisel uslupların çoğalması olacaktır Yeni Sinema. Kullanacağım terim her ne kadar züppeceyse de, izin verin: kültürün kendikendini yoketme dinamizminden yola çıkarak dialektikten söz edebiliriz.

Ozan **Ferreira Gullar**'ın bana dediği gibi, üçüncü dünyadaki öncü hareketler, ilerlemiş ülkelerin öncü hareketleriyle aynı değildir. Sinemanın edebiyata oranla bir üstünlüğü var, çeviriye gereksinmeyen bir aracı var: görüntü.

Kimilerinin dediğinin aksine, sorun ulusal ile evrensel kavramları arasında değildir. Gerçek sorun, kendi yetersizliğimizden yola çıkarak yaratmaktadır. Sanatın, öncü akımların uluslararası bir uslubu olacak, bu yüzden üçüncü dünyadaki uslupların gelişmesi için tek öge yaratma'dır.

Yaratmada yapımın, üretimin yöntemi işlemiyle başlıyor. Ve yaratmanın dialektik özgürlüğünde biçimini buluyor ve dağıtımın taktiği ve stratejisinde kendini gösteriyor. Kültürel seçkinlik ve yaratma isteğinde olan bir sinema, hangi düzeyde olursa olsun, siyasal sonuçlara varır. Halkla olan göğüs göğüse kavgada ilk raundu yitirmesine karşın Yeni Sinema nakavtla olmasa bile sayıyla kazanmıştır.

Yeni Sinemayı halka karşıdır diye suçlayan aydınlar ve eleştirmenler, **«Garota de Ipanema»** filmine de pek iyi gözle bakmadılar, ama filim gişe rekorlarını kırdı, **«Roberto Carlos em ritmo de Aventura»** filminin yerini aldı. «Garota de Ipanema»nın Brezilyada gerçekleştirilmiş bütün öteki tecimsel filimlerden avantajlı bir yanı var: taklidi, öykünmeyi reddeden bir filim ve «bira ve güneş» edebiyatının şişirdiği bir dünyada (ıpanema) eleştirme yolunun yalnızlığını seçti. Evet, yalanı diline dolayacağına, Claude Lelouch'u taklit edeceğine eleştiri yolunun yalnızlığını seçti.

Leon Hirszman'ın filminde sanatçının seçilen temaya karşı duyduğu güvensizlik seziliyor, oysa böyle bir duruma «A Felecida» filminde rastlanmıyordu. Atlantiğin neşe uygarlığını (büyük kentlerin yoksul mahallelerinde pek az kişinin mutluluk hayalleri içinde olduğu bir olgudur. Ipanema'da da gerçek bir neşe var mıdır?) reddeden Hirszman, cennetin papazlarının kendisini harcadığını gördü. Güvensizlik yaratan bu filim, yeterince saldırgan olmayı başaramadı. Ama vardığı yer ona kültürel bir değer kazandırıyor.

Gerçeği eğip bükmeden, olduğu gibi anlatma döneminin gelecek filimlerle de aşılanacağını sanıyorum. Sinemacılar eleştirel bakışın yeterli olmadığı biliyorlar iyice. Halk kendisini koltuktan zıplatacak başka çeşit bir şeyle karşılaşmalı. **«Terra em Transe»**nin amacı bu yöndeydi, ve sonuç kavga biçimini aldı. Kimi sol kuramcılar, filmi faşist diye nitelendirdiler, niye? çünkü halkla dialog kurmayı kolaylaştıran demokratik bir filimdi de ondan. Öğretici ya da açıklayıcı, saldırgan ya da eleştirici, ortalığı karıştıran ya da örgütleyici, gerçekleri olduğu gibi yansıtan ya da alaycı **Yeni Sinema**; gerçekçi olmanın, gerçeğin bü-



COŞAN TOPRAK / TERRA EM TRANSE / GLAUBER ROCHA / 1967

tün yanlarını tartışmayı zorunlu kıldığını bilmektedir. Gerçekçiliğini belirtmek için köhnemiş Avrupa gerçekçiliğini kullanmamak gerektiğini bilmektedir.

Brezilya eleştirmenlerinin büyük bölümü bu olayın daha farkına varmadılar, yalnızca Paulo Emilio, Salles Gomes, Alex Viany, Ruda de Andrade, Almeida Salles, gibi pek az kimse Yeni Sinema olayı üzerine çalışıyorlar.

Öteki eleştirmenler, halâ açık bir gerçek olan bu olayı kabullenmeyi reddediyorlar.

Bozguncilara ve iftiracılara, Yeni Sinema'nın bütün eksikliklerini kabul ederek bir soru soracağım: **«Os Cafajestes»**, **«Barravento»**, **«Porto das Caixas»**, **«Cinco Vejes Favela»**, **«Vidas Secas»**, **«Deus e o Diabo na Terra do Sol»**, **«Os Fuzis»**, **«Selva Tragica»**, **«A Falecida»**, **«O Desafio»**, **«Ganga Zumba»**, **«Menino de engenho»**, **«Todas as mulheres do mundo»**, **«Memoria do Cangaço»**, **«Viramundo»**, **«Subterraneos do Futbol»**, **«O Padre e a Moça»**, **«Cara a Cara»**, **«Garrincha alegria do povo»**, **«Proezas do Satanas»**, **«A derrota»**, **«Bebel, garota propaganda»** vb... filimleri olmazsa Brezilya sineması ne olur?

Eğer gelecekte yapılacak bu çeşit filimler ve filim yönetmenleri boykot edilirse, Brezilya sinemasının karşısında başka hangi alternatif kalır?

Kuramlar uygulanmazsa ölürler. Yeni Sinema yaşıyor. Bu yanlışlıklar ve olanaklar dolu ülkede yaratıcı bir karşılıktır.

Düşüncemiz, Yeni Sinemayı kapalı bir ortam yapmamaktadır. Kavgamız bir düşünceyi yerleştirmek istiyor: Sinemanın iktidarına saldırıyoruz. Brezilya sinemasını gerçekten yeni bir sinema yapmak istiyoruz. Aydınların gerçek görevi, yöntemleri ne olursa olsun, yetkin bir kültürü halkın ilgisini çeken bir kaynak olarak yaratmak ve yapmaktır. Yetkin bir kültür ise hiçbir zaman korkuyla yaratılmaz. Geleneğe bağlanma ile yeni birşey bulmanın riski arasında Yeni Sinema ikinci yolda serüvenine başlıyor.

Çeviren : Engin AYÇA

1968'i 66'ya bağlamak...

jak şalom

Bilinçli bilinçsiz, her sinema seyircisinin belli dönemlerde ilgisi çekilir Türkiye'de (İstanbul'de demeli ya), çarşaf çarşaf gazete ilânlarıyla. «Türklerin en büyük eğlencesi» sinema yeni ürünlerini sunar, afyonlanmış yığınlara. Az çok her ürün arz ve talep yasalarının işlemesine bağlıdır ya, bir tek sinema ürünleri anlaşılır bir inatla direnirler bunun dışında kalmak için. Türkiye'de sinema ile ilgili uğraşların hiçbiri «talep» kavramına saygı duymaz. Yıllar yılı süregelen iç ve dış sömürülerin bir sonucudur bu, olağan. Türk seyircisinin ekonomik açıdan sömürülmesi, doğal uzantısını kültürel açıdan da sömürülmesinde bulmuştur. Ne istediğini söylemesine bile izin verilmez sinema seyircisine. Beğenisi şartlandırılmış, ekonomik bağımsızlığından yoksun bırakılmış, seçme özgürlüğü elinden alınmıştır. Söyleyecek hiç bir şeyi yoktur onun; yapımcıların, getirtici ortaklıkların, sinema yazarlarının, aralarında gizli bir suçortaklığı varmışçasına kendisine yutturdukları «mal»lar karşısında. Çaresizdir, istese de istemese de kabul edecektir bu durumu. Sinema en büyük eğlencesi, afyonu değil midir? Ama, suçlu mudur seyirci? Hayır, değildir. Yapımcı % 100 suçlu mudur? Hayır, değildir. Getirici ortaklıklar? Hayır tabii, Sinema yazarları? Onlar da öyle. Bütün bunlar demek ister ki, toplumsal düzene bağlı bir altyapı sorunu var ortada. Bu çözüm bulmadan çarşaf boyu listeler gazete sayfalarını işgale devam edecek, seyirci uyutulacak, yapımcılar ve getirtici ortaklıklar günün birinde kendilerine pahalıya mal olacak sömürülerini keyifle sürdüreceklerdir. Politik bilinçlenme erginlik çağına ulaşmadan, kültürel sorunlar yüzeysel çözüm yollarına kavuşabileceklerdir ancak. Seyircinin talebi bütün sosyo-ekonomik ve psikolojik etkenleriyle bir yana itilecek, yapım duyarkat üzerine belli belirsiz çıkabilmiş görüntü dizilerinden oluşmuş kalacak, tekelci film getiricileri ticaret yaptıklarını savunu olarak ileri sürerlerken Türkiye'yi «ringo'nun ahırı» sanmalarının kendilerine nelere mal olacağını hiç kuşkusuz daha bir süre akıllarına bile getirmeyeceklerdir. Hazindir ki, Türkiye'nin en geniş kitlelere ulaşabilen kültürel olayı (ya da kültürel olay olması gereken şey!) listelenmiş uyku hapları biçiminde öğün öğün yutturulmaktadır, sakat beğenili insanlara.

İşte listeler: «Almanya, Fransa, Hindistan, İngiltere, İtalya, Rusya, Yugoslavya... Dünyanın neresinde güzel bir film çevrilirse o filmi size Türkiye'de muhakkak ..... gösterecektir». Amin. Diyerek başlayalım. Bir de küçücük soru «Amerika»ya rastlamadık bu vecize'nin içinde. Yoksa bu ülkenin filmleri gösterilmeyecek mi artık Türkiye'de?

Süper filmlerle başlayalım **Robert Aldrich**'in **The Dirty Dozen/12 Kahraman Haydut**'u, **Franklin Shaffner**'in hayal-bilim denemesi **The Planet of the Apes/Maymunlar Cehennemi, Aleksandr Petroviç**'in **I Even Met Happy Gypsies/Ah bu Çingeneler**'i. (Burada duralım. Bu film bir Yugoslav filmidir. Bütünüyle Yugoslavya'da ve Yugoslav parasıyla çevrilmiştir. 1967 de Cannes'da ödül kazanmış, bunun üzerine dünya dağıtımı United Artists tarafından satın alınmıştır. Türkiye'ye gelmesi de bu yolla olmuştur. Merak ediyoruz, sayın getirtici bu film Amerikan listelerinde bulunmasaydı, onu Türkiye'ye getirtmek zahmetine katlanırmıydı? Açık yüreklilikle bu soruya «evet» diyebilecek kimse çıkarsa, biz

özür dilemeye hazırız.)

Antonioni'nin **Blow-Up**'ı **Cinayeti Gördüm** adıyla gösterilecek (1967 Cannes Büyük Ödül) Deniz ötesi sermaye'ye iyiden iyiye ilgi göstermeye başlayan yönetmenin, gençliğin günümüzdeki davranışlarını incelemeye, çözümlemeye çalışan filmi herhalde ilgiyle izlenecek. Gösterilirse tabii.

Luchino Visconto'nin 1967 Venedik 'inde büyük düş kırıklığı yaratan filmi **Yabancı/ Lo Straniero**, Camus'nün romanından alınmış olması nedeniyle ilgi çekecek kuşkusuz. Değeriyle değil.

Son yıllardaki filmleri ile (Arabesque, Charade) bir hayli değişik bir türü deneyen **Stanley Donen** yine aynı çizgideki **Aşk Yolu/Two for the Road** ile eğlenceliğin dışına çıkmaya çalışacak. Biri kız, öteki erkek iki otostopçunun Fransa'daki yolculukları.

Yıllardır listelerde kol gezen bir film vardır **Jean-Luc Godard**'ın **Nefret/Le Mépris**'si. Bu yıl da öyle. Önceleri sansürde takıldığı söylenmişti. Geçtiyse filmi şöyle böyle bir on dakika eksik seyredeceğiz demektir. En baştaki çekimlerin çıkarılması için yeterince madde vardır sansür kararnamemizde de ondan. Bir küçük soru daha ilki gibi Bu filmde Brigitte Bardot oynamasaydı, sayın getirtici, Godard'ın en önemli yapıtlarından birini getirtmek zahmetine katlanırmıydı?

John Frankenheimer'in sinemasal anlatım olarak ilginç filmlerini izlemiştik bugüne dek (The Young Savages, The Manchurian Candidate). Bu yıl teknik açıdan başarılı, **İki Yüzlü Adam/Seconds**'la yeniden karşımıza çıkacak. Ancak Frankenheimer'in asıl görülmesi gereken filmi **Seven Days in May/ Mayıs'ta 7 Gün** yıllardır sansürde dolap beygiri gibi dolaşmakta. Amerika'da bile hiçbir güçlükle karşılaşmadan gösterilen filmin Türkiye'de yasaklanması kraldan çok kralcı olmamızın doğal bir sonucu. Amerika'da Başkan'ın çevresinde dönen olayları ele alan film belki orada hoş karşılanırdı ama. Türkiyede' tabu olan bu konudaki bir filmin topluma ulaşması (ulaştırılması) beklenemezdi tabii.

1967'de Venedik Altın Aslan'ını alan **Luis Bunuel'in** filmi **Belle de Jour/Gündüzlerin Yosması** gösterilse bile büyük olasılıkla kırpılmış koyun gibi çıkacak karşımıza. Joseph Kessel'in aynı adlı romanından uyarlanan film, büyük usta Bunuel'in başyapıtlarını verirken bile filmlerinin ticari geleceğini düşündüğünü ve bunu sağlamakta da hemen her zaman başarıya ulaştığını göstermesi bakımından ayrıca ilgi çekici.

Jerry Lewis üzerine olumlu bir yazı yazmaya görün Türkiye'de. Ahmaklık ya da en azından züppelikle suçlanırsınız. Oysa günümüzün



GÜNDÜZLERİN YOSMASI/BELLE DE JOUR



CİNAYETİ GÖRDÜM / BLOW UP


KADIN DOSTLAR / LES BICHES


HER DEVRİN ADAMI

endüstrileşmiş toplumları arasında en gelişmişi olan Amerikan uygarlığını, «American Way of Life»ı en doğrudan en sert biçimde eleştiren, yerden yere vuran tek Amerikalı yönetmendir Jerry Lewis. Gün gelecek çok büyük ustalarla, Chaplin'le, Keaton'la karşılaştırılacak, belki de onlardan üstün görülecektir. Lewis'in bu yılki üç filminden birincisi **Way Way Out/J. L. Fezayı Kurtaran Adam.** (Yön / Gordon Douglas)

Boccaccio 70/Üç aşkın hikâyesi skeçli filmin çoğun karşılaştığımız maskaralıklarından değil kuşkusuz. **Visconti, Fellini** ve **De Sica'**yı bir filmde biraraya getirmek önemlidir Ne var ki daha önce seyrettiğimiz skeçli filmlerde yönetmenin kendinden pek birşeyler katamadığı, parasını kazanmak, ileride dilediği filmi yapmasını sağlayacak fonları toplamak için bu yolu seçtiğini görmüştük. Boccacio 70 hiç kuşku yok ki, tek başına bir Visconti, bir Fellini kadar değerli değil.

Vincente Minnelli yıllar yılı Hollywood'un en önemli kişilerinden biri olarak kendinden sözettirdi. Müzikal türünün bu büyük ustası «Ziegfield» döneminin çöküşünden sonra ne yaptığını bilmez şekilde The 4 Horsemen of the Apocalypse, The Sandpiper vb. verdi. Bu yıl gösterilecek **The Courtship of Eddie's Father/Annem kim olacak,** bu sonunculardan biraz değişik. Yine de Minnelli'yi geçmişiyle ansımayı yeğlememizi önleyecek denli değil. Bir zamanlar.. evet.

Claude Chabrol'a Fransa'nın tek «Director»u derler. Oyuncu yönetimindeki başarısı ve son derece sinemasal anlatımı kazandırmıştır ona bu yakıştırmayı. Filmleri hemen her zaman para getirir. Yıllardır Chabrol filmi gösterilmez sinemalarımızda oysa. Bu kez Berlinde en iyi kadın oyuncu ödülünü Stéphane Audran'a kazandıran **Les Biches'**in satın alınması yine yönetmeni yüzünden değil tabii. İki kadın arasındaki ilişki hangi getirici için çekici değildir? Böyle bir filmi hazırlayan Chabrol da «director» değildir de nedir?

Aynı listede, **Blake Edwards, Clive Donner, De Sica, Preminger** de var. Var, var ama..

Bir başka liste şimdi «Sayın Anadolu sinema sahiplerinin Nazarı Dikkatine» sunulmuş. «1968-69 sezonu için ithal edilmiş en güzel filmleri takdim etmekle şeref» duyuluyor.

Listenin başında onsekiz-yirmi Oscar heykelciği kazanan **My Fair Lady/Benim Tatlı Meleğim** var. «Kadınları en iyi yöneten adam» **George Cukor'**un filmi. The Chapman Report'tan sonraki tek düzgün filmi ama yalnız güzel İngilizce duymak isteyenlere salık verilir Bernard Shaw'un Pygmalion'u.

Bonnie and Clyde'dan söz etmek gereksiz. Ayakkabı mağazalarına geçen bu adı taşıyan bir film oynar da oynar artık. Çok ilgi çekici



BONNIE AND CLYDE



GEVEZE HAFİYE / THE BIG MOUTH

çıkışlarını gördüğümüz **Arthur Penn** (The Miracle Worker, The Hustler) bu filmle ya «kayıp» olacak ya da iyiden iyiye kabul ettirecek kendisini. 1930'larda Amerikayı kasıp kavuran gangsterlik dalgasının bir bölüğünü ele alan filmde, Bonnie Parker ve âşığı Clyde Barrow'un serüvenleri bakalım barut, seks, şiddet ve daha başka «saygıdeğer duygular»ın dışında ne getirecek «seyircimiz»e? Hiç kuşku yok ki Penn'in gösterilecek öbür filmi The Chase/Kaçaklar çok daha ilginç.

Stanley Kramer'in **Guess who's Coming to Dinner/Beklenmeyen Misafir** adlı filminin tek özelliği Katharine Hepburn ve Spencer Tracy gibi iki dev oyuncuyu bir araya getirmiş olması. İlkinin bu filmdeki rolüyle 1968 Oscar'ını kazanmış olması filme ilgi gösterilmesi için yeterli kuşkusuz ama Kramer'in sinemada neyin peşinde olduğunu anlayabilmek hâlâ olanaklı değil.. **It's a Mad, Mad Mad World /Çılgın Dünya** Kramer'in gösterilecek ikinci filmi. İlki kadar ilginç, fazlası yok.

Bir Oscar rekortmeni film de Fred Zinnemann'ın **A Man for All Seasons**/Her Devrin **Adamı** adlı filmi. Bütün sinema uğraşı boyunca belli bir çizginin altına düşmemiş olan, hatta High Noon/Kahraman Şerif, From Here to Eternity/İnsanlar Yaşadıkça, Teresa gibi başyapıtlar veren Zinnemann bu yılın en ilginç filmlerinden birini sunacak bizlere. Unutulmayacak bir oyun. Paul Scofield.

Jerry Lewis'in ikinci filmi **The Big Mouth/Geveze Hafiye**, ilki gibi son derece önemli.

Modesty Blaise aşağılığından sonra The Accident'i yapmış olmakla kendisini bir yere kadar kurtarmış olan **Joseph Losey**'in bu yıl gösterilecek filmi **The Servant/Genç Hizmetçiler** birkaç yıllık bir film. Yönetmenin aynı başarıya bir başka filmle ulaşması herhalde yakınlarda söz konusu olmayacak. The Servant'ı özellikle konuşmaları için görmek gerekecek.

Aynı listede bir **Huston (Reflections in a Golden Eye/Parıltılı gözler)**, bir **Vadim** artı **Malle** artı **Welles (Histoires Extraordinaires Şeytanın Kurbanları)** bir **Robert Enrico (Ho/ Sonsuz İhtiras)** ve bir **Vadim (La Curée / Oyun Bitti)** var. Var, var ama...

Gelelim bir üçüncü listeye. «İftiharla» sunuluyor «sayın sinemacılara ve sinemaseverlere».

Geçen yıl sezon sonuna kalma talihsizliğine uğrayan **Red Line 7000/Büyük Yarış**'ı pek azımız görebilmiş, pek pek azımız da beğenmiştik **Hawks, Eldorado'yu** yaptı bundan sonra. Kimi 1958'de çevirdiği Rio Bravo'nun «remake»i dedi, kimi son yılların en önemli Amerikan filmi olarak karşıladı. Kesin olan bir şey varsa, o da Hawks'un yaşayan en büyük iki Amerikalı yönetmenden biri olduğu.

Öteki mi? John Ford.

Başkaca bir şey yok.

«Takdim edilmekten kıvanç duyan» bir listeye gelelim. **François Truffaut**'nun talihi dönmüşe benzer. Fahrenheit 451'den sonra peşpeşe film çeviriyor. **La Mariée Etait en Noir/ Siyah Gelinlik,** çoklarınca Hitchcock özentisi bir film olarak karşılandı. Truffaut'nun korku filmleri ustasını, hakkında bir kitap yazacak denli sevdiği düşünülürse bunu olağan karşılamak gerek. Fahrenheit 451'i son yirmi dakikası unutulmaz bir film yapıyordu. Siyah Gelinlik'i unutulmaz bir film yapmaya bütün filmin uzunluğu yetecek mi acaba? Evlendiği gün daha kiliseden çıkarken kocası öldürülen kadının (Jeanne Moreau) katilleri bir bir bulup yoketmesi...

Jean-Pierre Melville yirmi yıllık sinemacılık uğraşında on'dan pek yukarı çıkmayan film yapmış bir yönetmen. Bir yalnız kişi. Filmini yaptıktan sonra bir köşeye çekilen sessiz sedasız, bir sonraki filmini hazırlayan. Özellikle «yeraltı dünyası»nın kendisi gibi yalnız kişilerini konu olarak alan filmleri ile kendinden gitgide daha çok sözettirmiş. Geçen yıl TSD gösterilerinde yer alan filmi Le Deuxième Souffle/İkinci Soluk'u, yasa dışı yaşayan insanların da kendilerine göre kuralları olduğunu, yeri gelince, yasalara uyan ya da uyar gözüken birçoğumuzdan daha dürüst, daha saygıdeğer olduklarını ortaya koyması bakımından son derece ilginç ve önemli idi. **Le Samourai/Kiralık Katil** de aşağı yukarı öyle bir film. İlginç ve önemli. Melville herhalde yeni aşamalara doğru gidiyor. Bunu dikkatle izlemeli.

Aynı listede kaçınılmaz bir ad **Vadim.** Françoise Sagan'ın romanından uyarlanmış **Le Chateau en Suède/İsveçteki Şato**. Meraklılarına

Bir başka listede tam 18 tane Ringo, Dingo, Cango v.s. filmi saydık. Yani ki bir şey saymadık.

Bir başka liste şimdi. Son filmi Vivre pour Vivre/Yaşamak için Yaşamak ile İsveç'te faşist olmakla suçlanan, aleyhinde gösteriler yapılan **Claude Lelouch**'un 1966 da Cannesda Altın Palmiye'yi paylaşan filmi **Un Homme et Une Femme/Kadın ve Erkek** hiç bir şey getirmeyen, buna karşılık sinema tekniğinin şiirsel anlatımla en mükemmel biçimde nasıl uyuşabileceğini gösteren bir film. Bu yılın gişe şampiyonlarından olmaya aday. Lelouch günümüzün en akıllı, işini bilir sinemacılarından biri kuşkusuz. Bütün ticari sinema Lelouch'un yaptığını yapsa kimsenin bir diyeceği olmayacak. Ne var ki Lelouch daha başka şeyler de «yumurtluyor». Ya da öyle olsun istiyor. O zaman ne yaptığını şaşırıyor işte. Yine de görüle.

«Remake» para getiren bir şeydir sinemada. Yoksa «remake» olmaktan çıkar. Geçmiş yılların iyi iş yapmış filmlerinin orasını burasını mıncıklayıp yeni bir şey yapıyormuş gibi ortaya çıkmak bize özgü bir şey değil. İşte **John Sturges** yıllar önce Kurosawa'nın 7



SİYAH GELİNLİK



KİRALIK KATİL

Samuray'ını kırpıp kırpıp yıldız yaptıktan sonra (7 Silâhşörler) bu kez bir re-remake yapmış **Yedi silâhşörlerin dönüşü/Return of the Seven.** Yul Brynner ve arkadaşları. Bereketi bol olsun.

Aynı listenin bir filminden ayaküstü bir nükte yaratması yüzünden sözedeceğiz. **Norman Jewison**'un **The Russians are Coming/ Büyük Şaka Ruslar Geliyor** adlı filmi Rusların günün birinde Amerikayı istilâ etmeleri üzerine. Tatlı bir eğlencelik olabilirdi. Rusya'nın Çekoslovakya'yı işgali üzerine apartopar listeden çıkarılmış (!).

Sydney Pollack, meslekdaşları Frankenheimer ve Martin Ritt gibi televizyondan sinemaya geçmiş. Kullandığı sinema dili çok sağlam temeller üzerine kurulu. Ne var ki Pollack Hollywood'da film yapmak zorunda olan bir yönetmen. Ne anlatacağı konusunda karar verme yetkisi kendi elinde değil. Ancak nasıl anlatacağını kararlaştırabiliyor. Geçen yıl seyrettiğimiz The Slender Thread/ Seni Yaşatacağım, böyle bir filmdi. Güç konusunun altından şaşırtıcı bir anlatımla kalkabilmişti Pollack. Bu yıl göreceğimiz **This Property is Condemned/ Lânetli Kadın.** Pollack'tan ne dereceye kadar bir şeyler bekleyebileceğimizi gösterecek bizlere.

Jerry Lewis'in üçüncü filmi **Three on a Couch/Bir koltukta üç kişi**, ilk ikisi gibi üzerinde durulması gereken bir film. Dileyelim ki bu filmler gösterildikten sonra Lewis üzerine ciddi bir inceleme yapılan sinema basınımızda.

Geçmiş yılların listelerinden kalma kimi filmler yine «arzı endâm» etmiş bu yıl. Gösterilirler mi? Bilinmez. İşte bazıları **David Lean'**in o pek kötü **Dr. Jivago'**su, **Clive Donner'**in **What's New Pussycat/Evlenmekten Korkuyorum'**u, **Sergei Bondarçuk'**un **Voina i Mir/ Harp ve Sulh'**u bunlardan. Daha başkaları var. Dizi dizi. Sürü sürü. Kimi gösterilecek, kimi kalacak. Ve bu böylece sürüp gidecek. Açıklanması gereken bir nokta. Listelerde bulunan filmlerin inceledik. Önceden, görülür, görülmez, iyi, kötü dedik. Unutulmamalı: bütün bunlar şartlanmış bir ortama uygun düşünceler, sözler. Yoksa özlediğimiz, arzuladığımız devrimci sinemaların ürünlerinin bir teki bile saygıdeğer getirticilerin ilgisini çekebilmiş değil. Nerede bir **Glauber Rocha'**nın **Terra em Transe/Coşan Toprak'**ı? Nerede **Marco Bellocchio'nun Çin Yakındır/La Cina e Vicina'**sı? Nerede **Barselona okulu**? Nerede İranlı **Gülistan**? Ölçümüz bunlardır bizim. Kesinlikle bilinmeli. Ölçümüz ulusal değerlere sahip, devrimci filmlerdir. Listeleri tıkabasa dolduran ve «aşağılık» dizisinin iki ucu arasında bir yerlere sıralanan «şerit»ler değil. Biliyoruz, bütün bunlar hemen, kolayca değişmeyecektir. Çok kimsenin yüreği yanacak, çok kimse acı çekecek, seyirci sömürülmeye devam edecek, üç liracıkları birikip dolarlara dönüşecektir. Şu var ki, bütün bunların değişmesi çok, çok olanaklıdır artık.

nijat özön ve bir kronoloji

giovanni scognamillo

Yakın bir dostun bir çalışmasına, üstelik güç bir çalışmasına, bir «yabancı gözü» ile bakmak kolay olmasa gerek. Hem bu dost 12 yıllık bir süre içinde sinema kitaplığımızı, ister telif ister çeviri olsun, 10 değerli kitapla zenginleştiren Nijat Özön olduktan sonra. Oysa insan «yabancı»dan sakınmamalı pek. Asıl şaşırtıcı olabilen «dost»tur çünkü, bilinen bir gerçek, «dost acı söyler». Böylesine bir giriş gerekli mi, gereksiz mi? Orasını pek bilmem. aslında bir noktayı açıklamak ihtiyacını duydum......

Artık esas konumuza, Özön'un son ve Türk Sineması ile ilgili, kitap şeklinde yayınlanmış ikinci çalışmasına, «Türk Sineması Kronolojisi» ne gelelim.

Kronoloji 253 sahife, ve bu 253 sahifede **«Türk Sinemasına toplu bir bakış»; «filimler», «eğilimler, özellikler», «oyuncular», «sinema olayları», «yabancı sinemalar»** ve **«iç ve dış olaylar»** olarak bölüm bölüm ayrılmış 1895 ten 1966 ya kadar bir Kronoloji; eski-yeni 30 yönetmenin bio-filmografileri ve ek olarak, istatistik rakamlar. Özön'un uzun yıllar üzerinde bilinen titizliğile uğraştığı ve, en azından, sinema ile yakından uzaktan uğraşanları bundan böyle önemli bir araştırma, kaynak ve bilgi bulmak eziyetinden kurtaran bir çalışma.

Bencil ve tek taraflı davranmak pahasına kitabın başlıca değerini bu gerçekten pratik oluşuna vereceğim. Bu işlerle uğraşanlar bunu bilir ve anlar: «Kronoloji» getirdiği malzeme ile eksikliklerine, yanlışlıklarına rağmen - ikinci bir başucu kitabı oluyor, Özön'un «Türk Sinema Tarihi»nden sonra.

Şimdi kimisi eksiklikleri üzerinde duracak, hiç kuşkusuz. Örneğin, neden her yıl için başlıca filimler gösterilmiş de tüm çevrilen filimler sıralanmamış; neden, kitabın üçüncü bölümünde, yalnızca otuz yönetmen seçilmiş ve neden bu otuz yönetmen; neden, bu üçüncü bölümde, bazılarının filmografisi tam verilmiş bazıları için de başlıca filimleri verilmiştir. Kimisi belki de fazlalık gördüğü «iç ve dış olaylar»a takılacak gereksiz diye, ya da «oyuncular»a. Kimisi istatistik bilgileri az bulacak. Kısacası herkes bir eksikliğe ya da bir fazlalığa takılacak.

Özön'un ifadesile «bu çeşit kitaplar hiç bir vakit, hele ilk basımlarında, eksik ve yanlıştan kurtulamaz», dolayısile ve de bu tür, arşiv malzemesine dayanan çalışmaların ne kadar güç olduklarını bildiğim için, eksiklikler üzerinde durmak gereksiz. Kaldı ki: bir kronoloji düzenlemek ayrı, 1895 ten 1966 ya kadar çevrilen tüm filimleri sıralamak ayrı; gene tüm yönetmenleri almaktansa Özön'un yaptığı gibi en ilginç olanlara yer vermek daha uygun; eksiksiz bir filmografi vermek ideal şey, bunu gerçekleştirebilmek ayrı dava; «iç ve dış olaylar», «yabancı sinemalar» karşılaştırma malzemesi olrak yararlı olabilir, araştırmacılar için ve de, benim gibi, hafızası zayıf olan için......

Şimdi Akad'ın filmografisinde iki filim (Yal-

nızlar Rıhtımı; Sırat Köprüsü) eksik olabilir; Metin Erksan'ın soyadı yanlışlıkla Karamanbey olarak gösterilebilir; bunlar zamanla düzeltilebilen şeyler. Kitabın üzerinde durulacak yanı, bence, birinci bölümdeki **«Türk Sinemasına toplu bir bakış»**ta ki bazı yorum ve sonuçlarla kronolojiden çıkan sonuçlar, ve yorumlar arasındaki çelişmedir. Hoş, «Türk Sinemasına toplu bir bakış» Özön'un yazılarını izliyenler için yeni bir yazı değil. Metin, bazen değişikliklerle bazen aynen, daha önce yazarın **«Sinema El Kitabı»nda, «Yeni Sinema»**nın **«Türk Sineması Özel Sayısı»**nda (Ekim/Kasım 1966) ve **«Türk Dili»** dergisinin **«Sinema Özel Sayısı»**nda (Ocak 1968) kullanılmıştır. Bunu da olağan bir işlem olarak sayalım. Yalnız dediğim gibi karşılaştırmada çelişmeler oluyor. Özön'u vardığı sonuçlar, verdiği yorumlar için suçlamak gafletinde bulunmayacağım. Fikir ayrılığı diye bir şey vardır, saygı duyulması gereken bir şey, oysa

«Sinemacılar Dönemi'nin 1960'tan günümüze kadar uzanan ikinci bölümü, toplum yaşayışımızın önemli ve mutlu bir olayıyla, 27 Mayıs Devrimi'yle aynı zamanda başladı. Ama bu mutlu havaya rağmen, 1955'ten 1960'a kadar nasıl hızlı bir gelişmeye raslandıysa, 1960'tan 1966'ya kadar da aynı hızla bir gerilemeyle karşı karşıya kalındı.» (S.30). yazıyor Özön, kitabın ilk bölümünde.

Kronoloji bölümünden bu yıllara ait «eğilimler, özellikler»e bir göz atalım 1955 - Akad'ın köy filmine (Beyaz Mendil) karşılık Akad'ın yorgunluk belirtileri Batıbeki'nin piyasa romanları uyarlaması, sonra, tür olarak, melodramlar, güldürüler, polis filimleri çığırının devamı, Müren'li şarkılı filimler; 1956 Seden'in Akad etkisi dönemine karşılık şarkılı filimlerin devamı, delodramlar, Gürses okulunun yapıtları; 1957 - Batıbeki'nin ikinci dönemine karşılık Akad'ın yabancı etkileri, sinema kurallarına aykırı tutumlar ve gene melodramlar; 1958 Ün'ün yeni dönemi Erksan'ın ilk başarılı filmi ve Batıbeki'nin kararsızlık dönemi ile Müren'li filimler ve melodramlar; 1959 - Batıbeki'nin en başarılı dönemi ve Akad'ın fiyaskosu Az ve titiz filim çalışmalarına karşılık şarkıcıların filimleri, piyasa romanları uyarlamaları, argolu filimler; 1960 - Gerçekçilik denemeleri, Ün'ün başarılı döneminin devamı, Erksan'ın toplumsal eleştirme denemesi, Seden'in ilk ölçülü filmi v.b. Sonra, Argolu filimler, çocuk kahramanlı filimler dizisi, şarkıcılar dizisi, «Cilâlı İbo» dizisi, yabancı filim aktarmaları, piyasa romanları uyarlamaları.»

1960-1966 döneminin hızlı gerilemesine rağmen: «Metin Erksan'ın asıl önemli çalışmaları bu yıllarda yer almaktaydı» (S.30), gene bu yıllarda Akad «iki filimle yeni ve beklenmedik bir atılış» (S.31) yapıyor, Atıf Yılmaz ise «1960-1966 gibi çetin bir dönemin belli bir düzeyi aralıksız tutan tek yönetmeni» (S.31) oluyor. Sonra, 1961 de «Refiğ ile Göreç'in yönetmenlik başarıları» (S. 150), 1962 de duraklama, bunalıma doğru gelişiyor ve «bunalım arasında tek olumlu çalışma» Erksan'ın «Yılanların Öcü», 1963 te Erksan «gerçekçi köy filmi denemesini bir adım daha ileri götürdü» (S. 161) «Susuz Yaz» ile, «gerçekçi tutumu baltalıyan öğeler daha ağır» basmakta, «Refiğ, günün sorunlarını yansıtmak çabası içinde» (S. 162) ve Pesen'in «beklenmedik çıkışı» (S. 162). 1964 te bunalımın genişleyip yeğinleşmesine rağmen «toplumsal konulara yöneliş» ve «genç yönetmenler» (S. 168), 1965 te «başıboş gidişi önleyebilecek güçte» olmakla beraber «Haremde Dört Kadın», «Murat'ın Türküsü» ve «Karanlıkta Uyananlar», nihayet 1966 da «her bakımdan dökülen bir sinema» ve buna karşıt olarak «üç değişik aşk öyküsü denemesi», «gerçekçilik çabaları» ve «gerçekçi köy filmi denemeleri»......

Diyeceğim, piyasanın enflasyonist gidişatına rağmen ve de onun içinde bu yılların çıkışları, atılışları, denemeleri, çabaları önceki dönemden pek aşağıya kalmıyor. Ya da bana öyle geliyor...

---

kaynaklar

22 hazirandan 17 eylüle kadar çekilen türk filmleri

agâh özgüç

48) GÖZYAŞLARIM - Yön. Ümit Utku/Sen. Safa Önal/Gör. Enver Burçkin/Oy. Ediz Hun, Selda Alkor, Önder Somer, Aysel Tanju / Yap. Demir Film

HAZİRAN

67) AYŞEM (Renkli) Eser. Muhlis Sabahattin/Yön. Nejat Saydam/Sen. Erdoğan Tünaş/Gr. Melih Sertesen/Oy. Türkân Şoray, Murat Soydan, Tunç Oral, Suzan Avcı, Ali Şen ve Tanju Gürsu/Yap. Acar Film

68) ALNIMIN KARA YAZISI Yön. Ertem Göreç/Sen. Safa Önal/ Gör. Necat Okçugil/ Oy. Sevda Ferdağ, Ekrem Bora, Turgut Özatay/Yap. Er Film

69) HACI MURAT GELİYOR Yön ve Şen. Natuk Baytan/Gör. Kaya Ererez/Oy. Cüneyt Arkın, Nebahat Çehre, Erol Taş/Yap. And Film

70) ATLI KARINCA DÖNÜYOR Yön. Sırrı Gültekin/Sen. Sadık Şendil/Gör. Mustafa Yılmaz/Oy. İzzet Günay, Belgin Doruk, Peri-Han, Hüseyin Baradan, Turgut Özatay, Sadettin Erbil, Hulusi Kentmen, Suna Pekuysal /Yap. Hisar Film.

71) İSTANBULDA CÜMBÜŞ VAR Yön, Sırrı Gültekin/Sen. Sadık Şendil/Gör. Mustafa Yılmaz/ Oy. Vahi Öz, Mualla Sürer, Münür Özkul, Hüseyin Baradan/Yap. Hisar Film

TEMMUZ

72) ÖKSÜZ - Yön ve Sen. Bilge Olgaç/Gör. Ali Yaver/Oy. Fatma Girik, Engin Çağlar, Nihat Ziyalan/ Yap. Gaye Film

73) LEYLAKLAR ALTINDA - Yön. Ümit Utku/Sen. Bülent Oran/Gör. Enver Burçkin/Oy. Selda Alkor, Uğur Güçlü, Cahit Irgat, Ülkü Özen/Yap. Demir Film

74) KARA ÖFKE (Güneş Batarken'in aktarması) Yön. ve Sen. Yücel Uçanoğlu/Gör. Feridun Kete/Oy. Fikret Hakan, Esen Püsküllü, Tanju Korel, Serpil Gül/Yap. Amaç Film

75) DAR GEÇİT - Yön ve Sen. Ferit Ceylan/ Gör. Yılmaz Ceylan/Oy. Yıldırım Gencer, Nuran Aksoy, Adnan Şenses, Suha Doğan, Danyal Topatan, Mualla Sürer/Yap. Yeşim Film

76) DERTLİ PINAR (İkinci Çevirim) Yön. Nuri Ergün/Sen. Osman F. Seden/Gör. Necati İlktaç/Oy Eşref Kolçak, Ahmet Mekin, Hülya Darcan, Erol Taş, Ali Şen, Hasan Ceylan/Yap. Kemal Film

77) ALTIN MEZAR Yön ve Sen. Mümtaz alpaslan/Gör. Mükrimin Şumlu/Oy. Sibel Göksel, Orhan Şensoy, Mümtaz Alpaslan, Aynur Akarsu, Baki Tamer, Talat Gözbak/ Yap. Dost Film

78) MEZARIM MERMERDEN OLSUN Mircan-Yön ve Sen. Çetin Karamanbey/Gör. Özdemir Ögüt/Oy. Nuri Sesigüzel, Sema Özcan, Sadiye Arcıman, Ali Şen, Nedret Güvenç/Yap. Dede Film

79) İSTANBUL TATİLİ (Renkli-Roma Tatili'nin aktarması) Yön. Türker İnanoğlu/Sen. Bülent Oran/Gör. Çetin Gürtop/Oy. Filiz Akın, Yılmaz Köksal, Hulusi Kentmen, Feridun Çölgeçen/Yap. Erler Film

80) FEDAİ KOMANDOLAR Yön ve Sen. Necat Okçugil/Gör Mehmet Ali/Oy. Yılmaz Gündüz, Nil Kutval, Sadettin Düzgün, Mustafa Dik, Ayla Akıncı/Yap. Yılmaz Film

81) AGORA MEYHANESİ Yön ve Sen. Mehmet Aslan/Gör. Manasi Filmeridis/Oy. Sadri Alışık, Zeynep Aksu/Yap. Pesen Film

82) KANUN NAMINA (İkinci Çevirim) Yön. Aram Gülyüz Sen Safa Önal/Gör. Memduh Yükmen Oy Kartal Tibet, Figen Say, Pervin Par, Tanju Gürsu, Peri-Han/Yap. Melek Film

83) CAMOKANIN DÖNÜŞÜ Yön ve Sen. Suat Yalaz/Gör. Mahmut Demir/Oy. Danyal Topatan, Gülgün Ok, Gülgün Erdem, Yavuz Selekman/Yap. Olcay Prodüksiyon

84) DÜNYANIN EN GÜZEL KADINI (Renk-

li) Yön. Nejat Saydam/Sen. Erdoğan Tünaş/Gr. Melih Sertesen/Oy. Türkân Şoray, Murat Soydan, Yusuf Sezgin Muzaffer Tema, Rafet Gülerman/Yap. Acar Film

85) FUNDA (Renkli-İkinci Çevirim) Eser. Kerime Nadir/Yön. Mehmet Dinler/Sen. Erdoğan Tünaş/Gör. Memduh Yükman/Oy. Kartal Tibet, Hülya Koçyiğit, Salih Güney, Suzan Avcı/Yap. Melek Film

86) ŞEYH AHMET (Renkli-The Sheık adlı filmin aktarması) Yön. Ertem Göreç/Sen. Safa Önal/Gör. Kenan Kurt/Oy. Fikret Hakan, Sara Stephan, Cahit Irgat, Feridun Çölgeçen, Danyal Topatan/Yap. Akün Film

87) MENDERES KÖPRÜSÜ Yön. Sırrı Gültekin/Sen. Sadık Şendil/Gör. Mustafa Yılmaz/Oy. İzzet Günay, Sevda Ferdağ, Tamer Yiğit, Pervin Par, Kadir Savun, Reha Yurdakul, Hüseyin Baradan/Yap. Hisar iFlm

88) KALBİM SENİNDİR Yön ve Sen. Semih Evin/Gör. Vedat Akdikmen/Oy. Selda Alkor, Erden Güvenç, Oktar Durukan, Kadri Ögelman/Yap. Roket Film

89) EZO GELİN (İkinci Çevirim) Yön ve Sen. Orhan Elmas/Gör. Cahit Engin/Oy. Fatma Girik, Tugay Toksöz, Cenk Er, Atıf Kaptan, Hakkı Kaktan, Bilal İnci/Yap. Uğur Film

90) TEK KURŞUN Yön ve Sen. Fevzi Tuna/Gör. Cengiz Tacer/Oy. Ekrem Bora, Mine Mutlu, Orhan Günşiray, Peri-Han, Süleyman Turan, Mümtaz Ener/Yap. Metin Film

AĞUSTOS

91) BİNBAŞI TAYFUN Yön ve Sen. Tolgay Ziyal/Gör. Feridun Kete/Oy. Nihat Ziyalan, Sezer Güvenirgil, Erol Taş, Gülgün Erdem/Yap. Alpay Film

92) CESUR YABANCI Yön. Yücel Hekimoğlu/Sen. Türkân Duru/Gör. Ali Uğur/Oy. Nazan Şoray, Yılmaz Duru, Turgut Özatay/Yap. Kale Film

93) SİNANOĞLU Yön ve Sen. Yavuz Yalınkılıç/Gör. Kaya Ererez/Oy. Yıldırım Gencer, Hülya Darcan, Erol Taş, Suha Doğan, Serap Olguner/Yap. Objektif Film

94) KURŞUN YOLU Yön ve Sen. Yücel Uçanoğlu/Gör. Dinçer Önal/Oy. Eşref Kolçak, Sezer Güvenirgil, Baki Tamer, Atillâ Ergün, Gülgün Erdem, M. Ali Akpınar/ Yap. Anadol Film

95) BAHARDA SOLAN ÇİÇEK Yön. Ümit Utku/Sen. Safa Önal/Gör. Enver Burçkin/Oy. Selda Alkor, Önder Somer, Pervin Par, Cahit Irgat, Muazzez Arçay, Feridun Çölgeçen/Yap. Demir Film

96) MALKOÇOĞLU KARA KORSAN Yön ve Sen. Süreyya Duru/Gör. Ali Yaver/Oy.

Cüneyt Arkın, Nebahat Çehre, Birsen Ayda, Tanju Gürsu, Kayhan Yıldızoğlu/Yap. Duru Film

97) ŞAH İSMAİL - Yön ve Sen. Adnan Kıran/Gör. Sami Acun/Oy. Yusuf Sezgin, Mine Mutlu, Hasan Ceylan/Yap. Cumhur Film

98) DEREBEYİ - Yön ve Sen. Yavuz Figenli/Gör. Rafet Şiriner/Oy. Tamer Yiğit, Zeynep Aksu, Baki Tamer, Aliye Rona/Yap. Şafak Film.

99) BAĞDAT YOLU Yön ve Sen. Kemal Kan/Gör. Feridun Kete/Oy. Sema Özcan, Uğur Güçlü, Tunç Oral, Devlet Devrim/Yap. Topkapı Film

100) KUYU Yön ve Sen. Metin Erksan/Gör. Mengü Yeğin/Oy. Hayati Hamzaoğlu, Nil Göncü, Demir Karahan/Yap. Ortak Film

101) ÇÖL KARTALI ŞEYH AHMET Yön. Hüsnü Cantürk/Sen. İzzet Özkaya/Gör. Nejat Okçugil/Oy. Fatma Girik, Murat Soydan, Ali Şen, Can-Sel, Hüseyin Baradan, Bahri Özkan, Serap Olguner/Yap. Kulüp Film

102) YAYLA KARTALI (İkinci Çevirim) Yön. Ülkü Erakalın/Sen. Burhan Bolan/Gör. Kriton İlyadis/Oy. Yıldız Tezcan, Nuri Sesigüzel, Münür Özkul, Suzan Avcı/Yap. Arzu Film

103) HAKANLARIN SAVAŞI (Renkli) Yön ve Sen. Mehmet Aslan/Gör. Orhan Kapkı/Oy. Tamer Yiğit, Hülya Darcan, Erol Taş, Kadir Savun, Atilla Ergün, Yılmaz Köksal/Yap. Sarıyaka Film

104) GÜLTEKİN - Yön ve Sen. Mehmet Aslan/Gör. Orhan Kapkı/Oy. Tanju Korel, Hülya Darcan, Erol Taş, Kadir Savun, Yılmaz Köksal, Tansu Sayın/Yap. Sarıkaya iFlm

105) İSLAMİYETİN KAHRAMAN KIZI - Yön ve Sen. Kayahan Arıkan/Gör. Yılmaz Ceylan/Oy. Ayla Akıncı, Altan Bozkurt, Ferhan Tanseli, Sabine Sevan/Yap. Garanti Film

106) KEZBAN (Renkli-İkinci Çevirim) Eser Muazzez Tahsin Berkant/Yön ve Sen. Orhan Aksoy/Gör. İlhan Arakon-Kriton İlyadis/Oy Hülya Koçyiğit, İzzet Günay, Selma Güneri, Yusuf Sezgin, Muzaffer Tema, Süleyman Turan, Fatma Karanfil/Yap. Erman Film

107) YÜZBAŞININ KIZI (Renkli) Yön. Aram Gülyüz/Sen. Hamdi Değirmencioğlu/Gör. Kriton İlyadis/Oy. Zeynep Değirmencioğlu, Cüneyt Arkın, Figen Say, Erol Taş, Per[illegible]/Yap. Metro Film

108) KIZILMASKE Yön ve Sen. Çetin İnanç/Gör. Rafet Şiriner/Oy. İrfan Atasoy, Sezer Güvenirgil, Yıldırım Gencer, Suzan Avcı, Danyal Topatan/Yap. Atadeniz Film

109) KARA YAZIM Yön ve Sen. Seyfi Havaeri/Gör. Necati İlktaç/Oy. Nuri Sesigüzel, Sema Özcan, Pervin Par, Önder Somer, Ülkü Özen, Aynur Aydan/Yap. Uyanık Film

110) BÜYÜK YALAN Eser. Muazzez Tahsin Berkant/Yön. Ümit Utku/Sen. Bülent Oran/Gör. Enver Burçkin/Oy. Selda Alkor, Tugay Toksöz, Önder Somer, Muzaffer Tema, Suzan Avcı, Talat Gözbak, Cahit Irgat/Yap. Demir Film

111) KOMANDOLAR GELİYOR Yön. Necat Okçugil/Sen. Temel Tezol/Gör. Mehmet Ali/Oy. Yılmaz Gündüz, Nil Kutval, Özkan Yılmaz, Sadettin Düzgün, Ali Ekdal, Mustafa Dik/Yap. Yılmaz Film

E Y L Ü L

112) AĞLA GÖZLERİM Yön. Mehmet Dinler/Sen. Erdoğan Tünaş/Gör. Memduh Yükman/Oy.Türkân Şoray, Murat Soydan, Tanju Gürsu, Tunç Oral, Hüseyin Baradan, Asım Nipton/Yap. Melek Film

113) BİR DAMAT ARANIYOR (Renkli) Yön ve Sen. Hulki Saner/Gör. Kriton İlyadis/Oy. Manasi Filmeridis/Oy. Erol Büyükburç, Sevda Ferdağ, Esen Püsküllü, Aynur Akarsu, Tarup, Dored ve Nihat, Vahi Öz/Yap. Saner Film

114) GÜL VE ŞEKER (Renkli) Yön ve Sen. Osman F. Seden/Gör. Cengiz Tacer/Oy. Ediz Hun, [illegible]z Akın, Selçuk Ural, Mine Mutlu, Süleyman Turan, Serpil Gül, Feridun Karakaya, Hulusi Kentmen, Nubar Terziyan/Yap. Kemal Film

115) KIZGIN ADAM-Yön ve Sen. Yavuz Figenli/Gör. Rafet Şiriner/Oy. Eşref Kolçak, Zeynep Aksu, Yıldırım Gencer, Aysel Tan-[illegible] Suzan Avcı, [illegible]han Hemşeri/Yap. Şafak [illegible]

[illegible] BAĞDAT HIRSIZI (Renkli) Yön. Ertem Göreç/Sen. [illegible] Safa Önal/Gör. Kenan Kurt/[illegible] Kemal Tibet, Sezer Güvenirgil, Nu-[illegible] Aksoy, Suzan Avcı/Yap. Akün Film

Baştaki 48 no.lu [illegible]m geçen sayıda atlanmıştır.

ingmar bergman'la konuşma



İsveç'te çıkan «Chaplin» adlı dergi için Ingmar Bergman'la konuşan dergi yazarlarından Stig Björkman, Torsten Manns ve Jonas Sima, bu konuşmayı derginin 69. sayısında (Şubat 1968) yayımlamışlardır. Almanya'da çıkan «Film Kritik» dergisinin 9/68. sayısından aktarılmıştır dilimize.)

YAMYAMLAR.-

Soru: «Vargtimmen» (Kurtlar saati) filminin başkişisi Ressam Johan Borg, doğaüstü yaratıklardan çekmediği kalmıyor ve bu yaratıkları filim süresince bir kaç kez «Yamyamlar» diye adlandırıyor. «Persona» filmini çevirmeden önce, «Yamyamlar» adlı bir senaryodan söz etmiştin yanılmıyorsam. «Vargtimmen»in bu senaryoya mı dayanıyor, yoksa «Vargtimmen» için olsun, «Persona» için olsun «Yamyamlar»ın bir kaç motifinden mi yararlandın yalnızca?

Bergman: Yamyamlar ve Vargitimmen motifleri usumu hep kursalardı. Persona da öyle: Gücü bölüştürme biçimini, özdeşlemenin sorununu şöyle vermek istedim: durmadan konuşan birinin karşısına hiç konuşmayan birini çıkarmak! Çok düşündüm bunlar üstüne; çok uğraştırmıştı beni. Bir türlü çeviremediğim «Yamyamlar», «Vargtimmen»in çıkış noktası oldu belki. «Yamyamlar»ı «Persona»dan bir yıl önce yazmıştım. «Persona», «Yamyamlar» ve «Vargtimmen» filmlerinde bir kaç ad benzerliği var sadece. «Persona»daki kadınlardan birinin adı Alma, ötekinin Elisabeth Vogler.. «Vargtimmen»de de Alma ve Veronica Vogler adları vardır.

Soru: Yinelenen bu adları gelişigüzel mi kullandın, yoksa belli bir soyun sürekliliğini mi göstermek istedin?

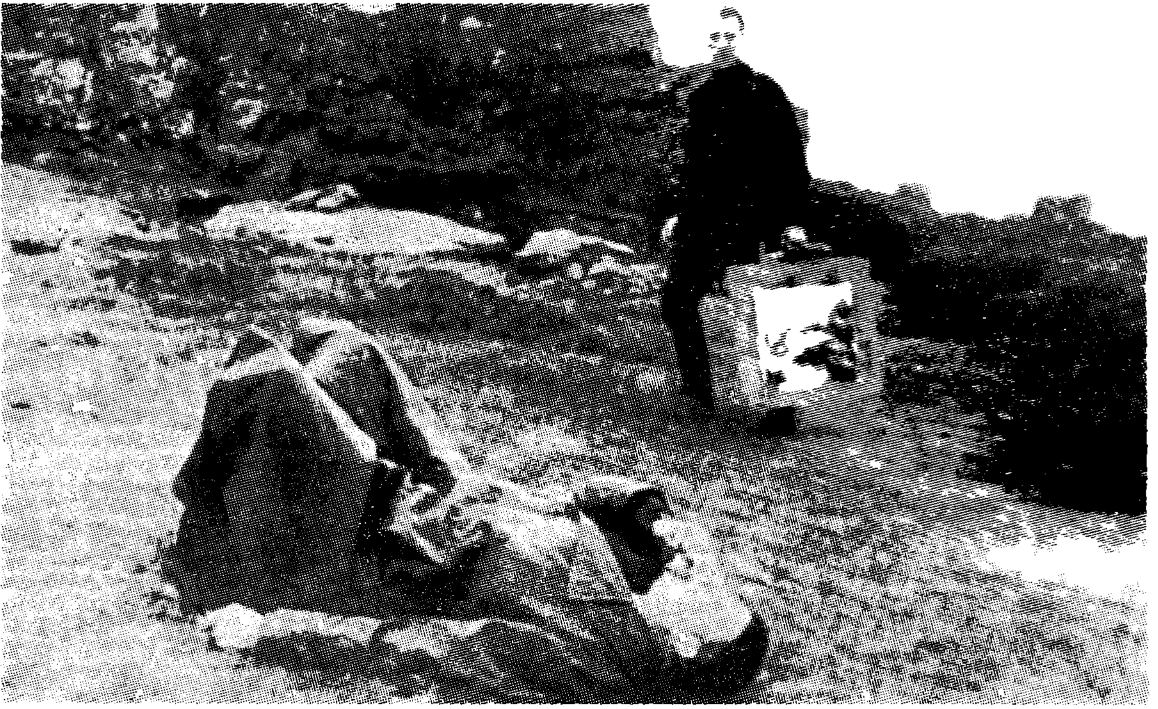
Bergman: Hjalmar Bergman olsaydı, dediğin gibi bu aşama sırasına başvururdu, benim için söz konusu değil bu. Belli adlara tutkunumdur, kimi adlar bende belli olayların ve nesnelerin çağırışımını yapar, böylece belli etkiler ve özellikler çıkar ortaya. Birine Egermann, ya da Vogler adını verdim mi, bir de bakarım ki, çok yakışmıştır bu ad ona.

Soru: Vogler müzik dünyasıyla ilgili biri. İsveç'de de bir ara çalışmıştı Vogler. Müzikpedagogu olarak.

Bergman: Kuşlarla da ilintili, (+) ve ben oldum bittim, kuşları doğaüstü bir yaratık, kendine özgü ve korkunç bulurum. Üstelik korkarım da kuşlardan, çocukluğumdan beri. Odama birden bir kuş girse ödüm kopar, kaçarım hemen. Çıkmasına yardım edemem, yapacağım tek yardım camı açarım belki. Geçen yaz Farö'deki evin camlarına hep kuşlar çarptıydı, sonra da kayalara düşüp parçalandılar besbelli. Odalardan birinin iki yöne bakan pencereleri vardı, çok aydınlıktı bu oda, durmadan camlara çarptıydı kuşlar, çarpıp aşağı yuvarlandılar; bir kez bile gidip bakmadım arkalarından.. eski, tuhaf bir inanç bu.

Soru: Kuşlar insan ruhunun simgesidir derler ya! Gizemcilikle, dinsellikle aran nasıl?

(+) Vogel kuş demektir.



KURTLAR SAATİ / VARGTİMMEN

Sihire, büyüye, esrarlı nesnelere karşı tutumun?

Bergman: Sanat yapmayı dinsel bir olay olarak duyarım içimde, bir çeşit ötüncülüktür benim için. Bu duygum hep vardı ve çok güçlüdür.

Soru: «Vargtimmen»in anlamı aşağı yukarı çıkıyor ortaya böylece. Bu öyle bir saat ki, günü geceye çevirir, değil mi?

Bergman: Doğaüstü güçlerin elinde oyuncak olduğum karanlık saatlerim çok oldu, gerçekten. Senin anlıyacağın, bu konu çok eskidir bende, ama bugüne değin gerekli biçimi bulamamıştım. «Vargtimmen» (Kurtlar saati) belki de çok özel bir konu, öylesine özel ki, bir ön ve son çevirerek, filmi aynadan bir çerçeve içine aldım, ama jenerik yazılarında bıraktım sadece. Bu ön ve sonla kendimi aldatıyordum. Oysa bir filmi estetik oyunlarla doldurmak iyi değil, kendi başına bırakmalı olayları. 2850 metreydi film, o sekansları çıkardım; anlıyacağın dörtyüz metre kestim filmden.

Soru: Nelerdi çıkardıkların?

Bergman: Bu filmi niçin çevirdiğimi anlatan sekanslar. Studyodayım, Johan Borges'in güncesini getiriyor bir kadın, ben kadının sesini banda alıyorum, adamla tanışmasını anlatıyor ben de adamla böylece tanışıyorum sözde. Biraz E. T. A. Hofman'ı andıran birşey.

Soru: «Zaten Hoffman, Poe ve Almqvist'in etkisindesin yanılmıyorsam?

Bergman: Evet, bilirim de etkilendiğimi onlardan. Bu filmdeki kişilerin çoğunu Hoffman'ın kulandığı adları verdim: Orkestra yöneticisi Kreisler, Vasi Heerband, Arşivci Lindhorst filan; gene Hoffman'da olduğu gibi olay bir müzik incelemesiyle kopar. «Kater Murr»da da Don Giovanni üstüne bir tartışma yok mu?

Soru: Evet. Vargtimmen'de George Ryderberg, Sihirli Flüt operasının kukla tiyatrosunu gösterirken yaptığı tartışma ilginç, merakla izlenen bir olay.

Bergman: Hepiniz biliyorsunuz, beş yıldır Sihirli Flüt operasını koymak istiyorum sahneye. Üç yıl önce Hamburg'dan istediler beni, ama o zaman kendimi yeterli bulmadımdı daha. Geçenlerde, Gören Gentele'yle konuştum, bu operayı Stokholm'da sahneye koymak is-



KURTLAR SAATİ / VARGTİMMEN

tiyorum. Anlaştık. Yepyeni buluşlarla bu işi yapma yetkisi çok sevindirdi beni. Belki on, ya da onbeş yıl sonra koyulurum bu işe, bilmiyorum, belki de hiç yapmam.. yapmasam da olur artık, içimde dip diri duruyor ya, yeter bana. Bu filmde kullandım, tam yeriydi. Sihirli flütle, yâni Mozart'ın doğaüstü yaratıkları üstüne o tartışma iyi oldu.

DİNDEN KOPUŞ:

Soru: «Vargtimmen» filmindeki saray töreninde Johan Borg, sanatçının, elinde olmadan, Tanrısal bir yaratık olduğunu savunuyordu. «Sanatımda doğal olan şey yoktur-zorlanma vardır.» Çok romantik bir sanat anlayışı bu. Eski filmlerinde de rastlamıştık bu anlayışlara.

Bergman: Romantikle neyi demek istiyorsun?

Soru: Şunu: Sanatçı Tanrı tarafından gönderlidiğine, O'nun tarafından yönetildiğine platonik bir inançla bağlıdır.

Bergman: Yo, bu anlamı vermek istemedim, böyle görünüyorsa da...

Soru: Evet, günümüz genç sanatçılarının sanat anlayışına karşıt olurdun yoksa. Genç yazar kuşağı hiç değilse İsveç'liler, yazarlığı zanaat gibi, ödev gibi almışlar çünkü.

Bergman: Bir işçi, bir film yapıcı ve yönetmeni olarak onlarla eş kanıdayım. Johan Borg'un «zorlama» demesi, durmadan bir itilme, bir diş ağrısı gibi bir şey. Kurtulamaz bundan. Tanrı vergisi ya da ödev yüklenme ve başka bir dünyayla ilintisi de yoktur. Bir hastalık, cinsel bir sapıklık, ne bileyim beş ayaklı bir dana gibi. Durumu kaba çizgilerle görüyor. Johan Borg'un sözlerini tam olarak anımsamıyorum şimdi.

Soru: Sanatçıya «Seçkin kişi» damgasını vuruyordu.

Bergman: Yanılmıyorsam bu deyimi ünlemlerle süslemişti. Bu bölümü yazarken bir acılık, bir burukluk içinde yazmıştım. Ama karşı konamayan birşeyler var, profesyonel biçimleresokmaya çabalıyoruz. Bir bakımdan da ekmek parası için yapıyoruz yaptığımızı elbet. Benim sanat görüşüm, günlük güzel şeyleri göstermek, kullanışlı eşya yapıyorum ben; ortaya daha çoğu çıkıyorsa sevinirim. Ölümsüzlüğü göz önünde tutarak -sub specie acternitatis- yapıyorum yaptıklarımı.

Soru: Soğukkanlı bir sanat anlayışına vardın öyleyse?

Bergman: Dinsel görüşümün yıkılması daha kolay bir yaşama götürdü beni. Sartre'ın çok güzel bir deneme yazısı çıkmıştı oldukça enayi bir dergide, yanılmıyorsam 'Vogue' daydı; sanatçı ve yazar olarak sıkıntılarını anlatıyordu. Yapıtlarının iyi olmadığından yakınıyor, çektiği üzüntüleri sayıyordu. Kafamızda yarattığımız en yüksek Varlık diye kusursuz bir şey varsa, bunu ancak insanların yarattığına neden sonra inandığını yazmıştı; içindeki yüzdeyüz kusursuzluğun imgesini bulmuş ve bunu yıkıp yok ettikten sonra kurtulmuş tutukluğundan, korkularından. --Ben de tuhaf bir biçimde duydum bunu işte. O ağır dinsel yapı yıkılır yıkılmaz ben de kurtuldum tutukluklardan. Yazar olarak duyduğum aşağılık duygum kalmadı artık; günümüze aykırı, up to date kalamıyacağım korkusundan böylece kurtuldum «Akşam yemeği» (Son yemek) filmiyle de kestim attım herşeyi.

Soru: Sartre'dan ve dinsel belirtilerden açtın madem, baba sorununu da ele alalım. Otoriteyi gösteren bir Baba sorunu ve onunla tartışmalar ilk filmlerinden beri var, Jak piyesinde bile, bu son filminde de Johan Borg'un sözünü ettiği kulisteki küçük oğlan! Seni Freud'cu sandı çoğu, oysa sen Jung okulundansın. Soyçekimli, ilkel ve genellikle yalnız kişiler, Jung'un tipleri. Johan Borg'un kumsalda hemoseksüel bir itişle ve zevk için öldürdüğü küçük oğlanda da çıkıyor bu yanın ortaya. Aslında babasını öldürüyor Johan Borg, küçüğü öldürürken, bütün Babaların Babasını.. küçük oğlan kuliste Johan Borg'un bacağını ısırmaya yeltenmişti daha önce, değil mi?

Bergman: Bu bölümün anlamı öyle çok değişiklikler geçirdi ki, birşey diyemiyeceğim Aşağı yukarı iki yıl geçti üstünden senaryoyu yazalı, filmi çevireli de birbuçuk yıl oldu Bu bölümü çevirirken, Johan Borg'un ısırılma korkusuydu önemli olan. Çocuk doğaüstü yaratıklardan biriydi. Benim için elle tutulacak bir gerçekti bu olay, ama Johan Borg için olup bitenler düş müydü? ya da gerçek mi? yaşayan birini öldürmüş müydü, yoksa öyle mi sanıyordu? Düşle Gerçek arasındaki sınır yok oluverdi filmde.

Soru: O filmdeki çılgınlıklar, senin başından mı geçti? Kulisteki çocuk?

Bergman: Evet, yaşadım bunları. 42 yıl önceydi, hem de bir kaç kez geçti başımdan. Dinsel baskı! Nasıl ölmediğime şaşarım daha. Senaryoda olduğu gibi vermek istedim olayı, ama yazarken az daha tıkanacaktım, vaz geçtim hemen. Gösteremedim, sözle anlatmaya çalıştım; olayı resimlerle anlatmaya kalksaydım, hiç veremiyecektim gerçeği.

Soru: Jenerikte teknisyenlerle konuşmanı işitiyoruz, üç dialog'da ana çizgiyi anlatıyorsun. Önce olayı açıklıyorsun-gerçekçi yanın bu- sonra studyo gürültülerini işitiyoruz, bununla seyirciyi uyarıyorsun: «gördüğünüz bir filmdir» demek istiyorsun, daha sonra Liv Ullmann giriyor birinci plana ve jenerikteki anlatımın bittiği yerden o alıyor konuyu ele; bu da yeni ve yanılmıyorsam, gerçekci bir durum. Özdeşlemekle -bilerek istiyerek- arayı kapamaya çalışmışsın, öyle mi?

Bergman: İnsanların hayal gücüne olan düşkünlüklerini bir an bozup, onları yadırgatmak, uyandırmak hiç de fena değil bence; seyirciyi azıcık uyarmak, yararlı sanıyorum, onun için yaptım. Tam filmin ortasında filmin adını da bu bakımdan söyletmiştim zaten.

Soru: Son filmlerinde Vampirliğe çok yer veriyorsun, neden?

Bergman: İnsanlar birbirlerini çok yiyor da ondan!

Soru: Ama son filmde bu yan özellikle çıkıyor ortaya. Öteki filmlerinde de bol bol vardı elbet. Sence çok mu önemli bu 'kanemicilik'?

Bergman: Sanatçının öteki insanlara göre bir asalak olduğu mu? Törel bir sorun bu, uzun yıllar sürdü, artık yitirdi önemini. Bunun moral bakımından bizdeki yerini biliyorum, yaşadım. Yaşamayı gerektiren birşey aslında. Öküzleri yiyorsun diye Arslana çıkışmaya benzer, hoş bu konuda benzetme yapılamaz, o da başka.

Soru: Vargtimmen filminin saray bölümünde kişiler anlayıştan yoksun, ortak yanları da hiç yok?

Bergman: Bilerek öyle yaptım. Ortak yanları acı çekmeleri. Karşılıklı yiyip bitiriyorlar kendilerini. «Burada oturmuş birbirimizle didi-

şiyoruz» diyorlar Doğaüstü ... çeker, kıskançlıklarıyla örneğ... ama ... ratıklar geçmiştekilere benzemez ... men filmindekiler kuliste doğup büyümüş ... dir. Bunlar, çocukluklarından kalma ... çaltı sınırına biriken baskılarla sanatçıya doğal yaşama hakkını vermeyen 'Demon'... Onların amacı, sanatçıyı adım adım ... yok etmektir, ama bu arada kendileri de ... olur.

TOPLUM-ELEŞTİRİCİSİ DEĞİLİM.

Soru: İçinde yaşadığımız toplumun «beylik bir deyimi» gibi görmüyorsun Vampirciliği öyleyse?

Bergman: Toplum eleştiricisi değilim, ama doğrudan doğruya olmasa bile, içinde bulunduğum toplumu anlatmağa çalışıyorum gene de. Eğitimde olsun, toplumda olsun ve bütün dünyayı kapsıyan genel sıkıntılara çekişmelere bir ayna tutmak istiyorum. Kimi olaylar duygulandırır beni, burnumun direğini sızlatır, ya da içimdeki Radarı kımıldatır. Dünyadaki yerimi bilmek için içimde bir radar taşırım- herkesin vardır böyle bir aracı, buradar kimi olaylara karşı kımıldar ve geçmiş yaşantılarımızla bir bağ kurar; sanat diliyle anlatmağa kalkarız o zaman, bir ilişki kurma isteği, bir anlaşma, çevreye bakma itilişi ... bu.

Soru: Filmcilerin Toplumda bir şeyden yana olma kompleksine ne diyorsun? Onlardan yana mısın?

Bergman: Ben, ben olmaktan yanayım, olduğum gibi görünmekten yana ve dilediğim yandan olma özgürlüğümü de yitirmek istemiyorum. Yapıtlarıma içimde duyduklarımı koymak istiyorum.

Soru: Geçerli sayılır mı bu davranış bugün?

Bergman: Bilmiyorum. Başaracağım diye inandırmışım kendimi. Söyliyecek sözüm kalmaz da seyirciler filmlerimi görmek istemezlerse artık, vaz geçerim bu işten. Şimdilik sürdürüyorum daha. Geçen yıl çevirdiğim «Utanç» filmi, inançları olmayan, belli politik kanılardan yoksun kişilerin öyküsüydü. Bilisiz kişileri ele almıştım: düşünmeyi, yön tutmayı ya da karşıt olmayı denemiş, us'larından geçirmemiş kişiler! İnsanların çoğu gösterdiğim bu kişilere benzer. Kalabalığa katılırlar ama birden her yandan sıkıştırıldıklarını görürler, ne olduğunu anlıyamazlar, ne dost ne düşmanı ayırt edebilirler. Hor görülür, küçümsenir, alçaltılır böyleleri.

Soru: «Utanç» filmin için Farö'deki Basın toplantısında şunları söylemiştin: «Politik



PERSONA

yön değil, kesin bir gerçeğe yaklaşmaya çabaladım bu filmde.» Sence Politik yönün anlamı nedir? ve «Kesin gerçeğe yaklaşma»yla ne demek istedin? Biçim ve düşünü bakımından açıklar mısın?

Bergman: İkiye ayırmak gerekiyor bunu: bir yanda özel tutumum, bir yanda sanatçı olarak tutumum. Özel tutumum kimseyi ilgilendirmemeli, ilgilendirmez de. Sanatçı olarak olaylar karşısında korkunç etkiler altındayım, bu yüzden belki, bağlanamıyorum bir sisteme. Kimi şeyleri sanat yönünden gereğince gösterme yeteneğimiz de yok sanıyorum. Ne tiyatroda, ne filmde toplama kamplarını gereğince veremedik daha. Yanılmıyorsam, gerçeği tam yansıtan ve seyircide çağırışımlar uyandırması gereken savaş sahnelerini de başaramadık daha.

Baştan sona politika oyunlarını verebileceğimizi hiç sanmıyorum. Bugüne değin başarılmadı, ne Peter Weiss başardı tiyatroda ne de Godard filmlerinde. Godard'ın bu konulu filmlerini hiç kaçırmadan büyük bir sabırla gördüm. Bilmece gibi sözler ediyor Godard. Fransızlar daha ilk okul sıralarında söylev çekmeğe alıştırılır, bilirsiniz. Tahtaya kalkarlar bir konu üstüne «discours» çekerler. Godard da öyle, tahtaya kalkıp saçmalıklar gevelemekle iyi not alıyor. Ama Godard'ın öteki filmlerini çok beğenirim. Godard sanat bakımından güç olanı giderek karanlığa boğuyor, belki belirsiz resimlerin, sisli aranjmanların ardına gizliyor, sen de öyle bulmuyor musun?

Soru: Rhetorik'de gizli bir alay vardır, tümceleri iteler..

Bergman: Gizli alayları anlamıyacak denli İsveç'liyim!

Soru: Amerika modasının seni öfkelendirdiğini kabul ediyorum. Bir kaç şeyi fena değil, örneğin «La Chinoise»...

Bergman: Bırak canım.

Soru: Ama senin sözünü ettiğin röportaj biçimi var bir kaçında. Gerçek olayların birleştirilmesi bakımından, yok mu?

Bergman: Vilgot Sjöman'ın «Jag aer nyfiken- gul» (Merak ediyorum-sarı filmini yeğlerim. Anlıyorum bu filmleri hiç değilse, 1960'ların İsveç'ini çok güzel yansıtıyor. Sjöman «Merak ediyorum-mavi» de yan tutmayı da iyi işlemiş. Bu ikinci daha etkili, daha acı, ilki kadar güzel görünmeye de özenmemiş.

Soru: Vietnik'lerle İsveçli Radikaller o filmdeki Lena Nyman'ın politik tutumunu yerdilerdi; bana öyle geliyor ki, Godard'ın Başkaldırma temasını daha yakın buluyorlar gerçeğe. Bu da rhetorik'in var olduğunu gösteriyor, bu insanlar için Mao'nun küçük kızıl kitabı İncilden farksız. İsveç'de de Devrimci akımlar var, unutmıyalım.

Bergman: Körü körüne bir şey saplanan ya da körü körüne Katolikliği savunan bir sürü insan var. Korkularını, boşluklarını örtmek için dünya görüşüne dört elle sarılan insan çok yeryüzünde; Hıristiyan olmayan ülkelerde genellikle. Benim bir dünya görüşüm yok diye kendimi onlardan daha iyi saydığımı anlama sakın. Beni sadece olaylar anlatamıyacağım denli sarsıyor. Duyduğum korkuyu «Utanç» filminde verebildim sanıyorum. Beni her hangi politik yöne bağlamaktan bu korku alıkoyuyor, bu yanımı açıkca anlatmağa çalıştım o filmde.

Soru: Hep bu görüşte miydin?

Bergman: Hayır; eskiden yalnız kendimi çok ilginç bulurdum! Dinsel inancım bir çok şeylerden korumuştu beni, son yıllarda bu büyük yapı yıkıldı ve ben kendimi bir yana bırakıp, dünyanın gidişiyle ilgilenmeğe başladım, ve.. dehşete kapıldım.

Soru: Ama o dinsel yapın filmlerdeki kişilerini birbirine yaklaştırıyordu; bir çıkar yol da bulduruyordu onlara. Son filmlerinde yok bu birlik, zayıflamış. Kişilerin bağlantı kuramıyorlar aralarında; konuşmanın, dilin güvenilir bir niteliği olmadığını gösteriyorsun.

Bergman: Haklısın. «Persona» da Bibi Anderson'un birden bire konuşması boşuna değildi, kimsenin anlamadığı bir dil kullandı; «Sessizlik»te de öyleydi. Vargtimmen'de kimse karşısındakiyle konuşmuyor, herkes kendi kendine birşeyler söyleniyor. Çok az dialog koydum o filme, deli saçması gibi sözler. «Utanç»ın diyaloglarını da en ilkel biçimde vermeğe çabalamıştım.

Soru: Kültür üstüne düşündüklerini şöyle gözden geçirdiğimizde şu sonuca varacağız: Batı uygarlığı can çekişiyor sence! Son filmlerinde alaca karanlığa gömülen efektler var.

Bu konuda determinist misin? yoksa antikapitalist, teknik ve sosyalist akımlar bir kurtuluş getirebilir mi sence? Ya da batıyor muyuz?

Bergman: Alacakaranlığa gömüldüğümüzden eminim, ama büsbütün karanlığa ne vakit gömülürüz? Bilmiyorum.

SANATÇILAR KONUSU:

Soru: Sen oyuncularından söz ederken hep saygılısındır. Bu türlü konuşman, uğraşımının gerektirdiği bir zorunluluk mu?

Bergman: Oyuncunun durumunu çok iyi duyabiliyorum. Tiyatroda olsun, kameranın önünde olsun yalnız onlar var, tek başlarına. Kendilerini tepeden tırnağa gösteren oyunculardır yalnızca. Bizler korunabiliriz.. bir omuz silkişle, bir gülümsemeyle sıyrılabiliriz durumdan, ama onlara verilmemiştir bu hak. Mızıkçılık yapamadıkları gibi hiç bir şeyi de açıklayıp anlatamazlar. Her şeyleriyle kendilerini ele vermek zorundadırlar, korkunç bir durumdur bu. Onun için her zaman oyuncudan yanayım.

Soru: «Utanç» filminin büyük bir bölümünü studyoda uydurmuşsun sözde, hazırlık yapmadan. Bir ara şöyle bir söz ettiğini anımsıyorum: «Doğaçtan yapılan her iş hazırlıkların ana temelidir.» Ama Utanç filminin teknik elemanları otuz kişiydi, çelişmeye düşmüyor musun? Hazırlıksız yapılan işler, denemeler, oynama sevinci filân bu kalabalıkla duraksamaz mı? Bu hazırlıksız çalışan sistemi daha iyi bir çalışmaya daha estetik bir yapıya götüreceği yerde, teknik-taktik bir kural sonucuna vardırmaz mı?

Bergman: Gerçeğin sanısını durmadan denediğimiz Utanç gibi bir filmde oyuncuların dialogları kendileri seçmesi, bence çok daha iyiydi. Hepsinin kendine özgü davranışı var, sözcüklerin ritminde, vurgulamada ve duraksamalarda... Senaryonun sağ yaprağına dialog yazmadım, aşağı yukarı neler söylenmesi gerektiğini belirttim o kadar, diyeceğim bağlı kalınması gerekli sözcükler yazmadım. İki kamerayla çalıştım ve gösterilen duruma göre konuşmalarında özgür bıraktım oyuncuları.

SANATÇILAR VE ELEŞTİRİCİLER

Soru: «Sanatçıyla Eleştirici halka oyun oynayan bir çifttir.» demiştin. Çok önemli bir görüştü bu, ama İsveç kültüründe pek anlamı yok. Silinmesi zor bir iz, diye de nitelendirmiştim. Yapıcı denen eleştiriye neden inanmıyorsun? Bir sınır koyuyorsun araya.. bir adım atmakla hangisi aşar sınırı?

Bergman: Hiç biri, yanılmıyorsam! Filmcilerin eleştiri, eleştiricilerin de film yapmalarını kıskanmam. Neredeyse otuz yıla yakındır tiyatro ve filmle uğraşıyorum, yıprattılar beni, durmadan kuyruğu çekilen, tarazlanmış bir tilkiye döndüm. Tepkim yersiz değildir. Bir eleştiriciyle karşılaştığımda inceliği bırakmam elden, ama tetikteyimdir hep. Elimde değil. Eleştirici eleştirmenlik ödevini yapıp bitirdiğinde, ben de film çekimini durdurduğumda bir boşluk oluyor aramızda. Ne var ki, uluorta alçatmalar, gazetelerle edilen küfürleri unutamıyorum, insanın içine işliyor bu türlü davranışlar.

Soru: On yıl sürdü bu durum değil mi?

Bergman: Neler geçti başımdan, bilemezsiniz. Gülünç belki, ama acısını etimde duydum, durmadan söylenen şu sözler: «Vaz geçsin. Ingmar Bergman'ın filmlerini görmek zorunda mıyız? Sinemaya giderseniz burnunuzu tıkamayı unutmayın.» Hele biri şunları yazmıştı «Canbazlar» filmi için: «Bay Bergman'ın son sıçtığını görmeğe gitmiyeceğim, ayak diriyorum.» Bu yazılar üstelik kendime güvenim olmayan, en duygulu yıllarımda yazılmıştı. Allak bullak olmuştum,

Soru: Ama «Bir yaz gecesi gülümsemesi»yle 1956 Uluslararası üne kavuştuğunda, İsveç'li eleştiriciler de senden yana oldu, nasıl döndüklerini görmek hoştu gerçekten. Ondan sonra artık hep senden yana oldular, değil mi?

Bergman: Yo hayır, pek öyle denemez. Yüzde yüz savunabileceğim tek filmim var: «Akşam yemeği» (son yemek). Bak onu beğenirim. Aldığı eleştirileri de unutamam.

Soru: Eleştiri de bir çeşit vampirlik gibi mi? Diyeceğim, eleştiriciler sanatçıların kanıyla mı beslenir sence?

Bergman: Hayır! Neler düşündüğümü anlattım. Hepimiz halkın karşısına çıkıyoruz, hepimiz kendi işiyle. Eleştiricilerin malzemesi bizim yapıtlarımız. Biz de başkalarının yaptıklarıyla övünüyoruz.

Almaca'dan Çeviren: **Adalet CİMCOZ**

sinematek haberleri

GÖSTERİLER

Türk Sinematek Derneği 1968-1969 gösteri mevsimine İstanbul'da 14 ekim 1968 pazartesi günü başlıyacaktır. Bu dördüncü dönemde de güçlü programlar uygulanacak, sinema tarihinin ünlü klâsikleri yanında, özellikle yeni ve önemli filimler yer alacak, çok sayıda ülke sinemaları çeşitli örnekleriyle sunulacaktır.

Aşağı yukarı kesinleşen çizgileriyle Alman, Amerikan, İngiliz, İspanyol, İtalyan, Japon, Kanada, Macar, Polonya, Rus ve Yugoslav filimleri başta gelmektedir. Filim yönetmenleri olarak da **Ayzenştayn, Luis Bunuel, René Clair, René Clément, Mark Donskoy, Robert Flaherty, Akira Kurosava, Norman McLaren, Georges Méliès, Pudovkin, Jean Renoir, Vittorio De Sica, Andrzej Wajda, Orson Welles**

Bunuel, Clair, De Sica ve Méliès'in filimleri toplu gösterilerde sunulacaktır. Greta Garbo filimleri, **Çağdaş Macar filimleri, İngiliz Özgür Sineması,** Kanada filimleri yine toplu gösterilerde sunulacaktır.

Gösterilere ilk olarak **Orson Welles**'in bir sinema klâsiği olan **Citizen Kane / Yurttaş Kane,A Nous la liberté / Özgürlük İstiyoruz, Le Million / Milyon, Sous Les Toits De Paris / Paris Damları Altında, Un Chapeau de Paille d'İtalie / Bir İtalyan Hasır Şapkası, Entr'acte / Ara; Bunuel'in Viridiana, Nazarin, Los Olvidados / Unutulmuşlar, L'Age d'Or / Altın Çağ, Un Chien Andalou / Endülüslü Köpek, El Bruto / Zalim, Robinson Crusoe** filmleri; **De Sica**'nın **Sciuscia / Kaldırım Çocukları, Ladri di Biciclette / Bisiklet Hırsızları, Umberto D., İl Tetto / Çatı** filimleri;

Buster Keaton toplu gösterisi;

Flaherty'nin **Man of Aran / Aran'lı Adam, Louisiana Story / Louisiana Öyküsü** filimleri; **Renoir'ın The River / Irmak** filmi;

Kurosava'nın **Kırmızı Sakal / Akahige** filmi;

Clément'ın **La Bataille du Rail / Demiryolu Savaşı** filmi;

Pudovkin'in **Mat / Ana** filmi;

Ayzenştayn'ın Bejin Çayırı / Bejin Lug filmi **(Potemkin Zırhlısı** filmiyle birlikte);

Eski ve Çağdaş Türk Filimleri toplu gösterisi.

1968-1969 Gösteri Mevsimi Programları üstüne ayrıntılı bilgiler, değişiklik ve eklemeler önümüzdeki ayın haberlerinde verilecektir. Aylık program ise Yeni Sinema dergisinin ekindedir.

GÖSTERİ SALONLARI

Başlıyacak dönem için **Şişli**'deki **Kervan Sineması** ile birlikte, **Nişantaşı**'ndaki **Işık Lisesi** salonu da tutulmuştur. **Kadıköy yakasında** da bir sinema salonu bulmak üzere görüşmeler yapılmaktadır. Böylece üç ayrı yerde, değişik gün ve saatlerdeki gösterileri üyeler kolaylıkla izleyebileceklerdir.

Işık Lisesi salonundaki gösteriler, sadece **öğrenci olmayan üyelere** ayrılmıştır ve **pazartesi, salı, perşembe, cuma** günleri olmak üzere haftada dört suare olarak düzenlenmiştir. öğrenci olmayan üyeler, isterlerse **öğrencilere ayrılmış bulunan Kervan sinemasındaki gösterileri** de izleyebileceklerdir.

FİLİM YÖNETİMİ SEMİNERİ

1 Temmuz 1968 tarihinde başlayan Filim Yönetimi Semineri **Üstün Barışta**'nın yöneticiliğinde çalışmalarını sürdürmektedir. İlgiyle izlenen seminerlerde zaman zaman **Muhlis Hasa** gibi sanatçılar da dersler vermiş, teknik açıklamalarda bulunmuşlardır.

YAZ GÖSTERİLERİ

Sinematek lokalinde her pazartesi günü saat 17.00 de daha çok araştırıcılar için yapılan ama üyelere de olanaklar elverdiği ölçüde açık bulunan gösteriler 14 ekimde yeni gösteri mevsimine girileceğinden 23 eylül pazartesi günü bitirilmiştir.

sinematek derneği gösterileri

ekim 1968 programı

ORSON WELLES

CITIZEN KANE
YURTTAŞ KANE

Işık Lisesi	Kervan Sineması
14 Ekim 21.30	
15 Ekim 21.30	15 Ekim 18.45
17 Ekim 21.30	17 Ekim 18.45
18 Ekim 21.30	

1941 A.B.D.
(Bütün zamanların en iyi oniki filminden biri)



RENE CLAİR TOPLU GÖSTERİSİ

ENTR'ACTE / ARA

1924 Fransa

ve

A NOUS LA LIBERTE
ÖZGÜRLÜK İSTİYORUZ

1931 Fransa

Işık Lisesi	Kervan Sineması
21 Ekim 21.30	
22 Ekim 21.30	22 Ekim 18.45
23 Ekim 21.30	23 Ekim 18.45



SOUS LES TOITS DE PARIS
PARİS DAMLARI ALTINDA

Işık Lisesi	Kervan Sineması
24 Ekim 21.30	24 Ekim 18.45
25 Ekim 21.30	25 Ekim 18.45
26 Ekim 21.30	

1930 Fransa



GÖSTERİLER



LE MILLION
MİLYON

Işık Lisesi	Kervan Sineması
28 Ekim 21.30	
29 Ekim 21.30	**29 Ekim 18.45**
30 Ekim 21.30	**30 Ekim 18.45**

1930 Fransa



UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE
İTALYAN HASIR ŞAPKASI

Işık Lisesi	Kervan Sineması
31 Ekim 21.30	**31 Ekim 18.45**
1 Kasım 21.30	**1 Kasım 18.45**

1927 Fransa



ANDRZEJ WAJDA
KANAL

Işık Lisesi	Kervan Sineması
4 Kasım 21.30	
5 Kasım 21.30	**5 Kasım 18.45**
7 Kasım 21.30	**7 Kasım 18.45**
8 Kasım 21.30	

1957 Polonya

(1957 Cannes Şenliği jüri özel ödülü)



Not Işık Lisesi gösterileri öğrenci olmayan üyelere ayrılmıştır.

Yeni Sinema dergisinin ekidir. Ayrıca satılmaz.